

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
ET
UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES SAINT-DENIS

DE LA DANSE AU MUSÉE :
PRÉSERVATION ET MUSÉALISATION

THÈSE
PRÉSENTÉE EN COTUTELLE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE

PAR

JULIE-ANNE CÔTÉ

SEPTEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL (UQAM)
ET
UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES SAINT-DENIS

THÈSE DE DOCTORAT CONDUITE EN VUE DE L'OBTENTION DES GRADES DE :
PHILOSOPHIA DOCTOR, PHD EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE (UQAM)
ET DOCTEUR EN ESTHÉTIQUE, SCIENCES ET TECHNOLOGIES DES ARTS (PARIS 8)

DE LA DANSE AU MUSÉE :
PRÉSERVATION ET MUSÉALISATION

JULIE-ANNE CÔTÉ

SOUS LA DIRECTION DE YVES BERGERON ET ISABELLE LAUNAY

SOUTENUE LE 21 JUIN 2022

JURY :

Madame Marie Beaulieu, professeure, Université du Québec à Montréal
Monsieur Dominique Poulot, professeur, Université Paris 1 Sorbonne
Madame Isabelle Ginot, professeure, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis
Monsieur Laurier Turgeon, professeur, Université Laval

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.04-2020). 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.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais en premier lieu exprimer ma reconnaissance à mes deux directeurs de recherche, Monsieur Yves Bergeron de l'Université du Québec à Montréal et Madame Isabelle Launay de l'Université Paris 8 pour leur direction avisée et dont les conseils m'ont permis de développer ma réflexion et préciser mon propos.

Un merci particulier au Albert & Victoria museum, à son directeur Martin Roth et à la conservatrice Jane Pritchard. Je ne saurais oublier l'équipe du Musée de la danse à Rennes soit Boris Charmatz, Marie Quiblier, Fatima Roja et Pascal Abherbé. Je remercie également la Fondation Jean-Pierre Perreault et particulièrement Lise Gagnon et Marc Boivin pour le partage de leurs connaissances. Un merci aussi à Hélène Duval du département de danse de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) pour m'avoir permise d'assister au « Parcours chorégraphiques » de la FJPP au PESMD à Bordeaux. Merci à Marie-Josée Lecours de la Bibliothèque Vincent-Warren, Hélène Fortier de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec et à Mathias Auclair de la bibliothèque musée de l'Opéra Garnier à Paris.

Je tiens à remercier sincèrement l'équipe des Musées de la civilisation, dont Hélène Bernier, Coline Niess, Josée Laurence, Nadine Davignon et Lucie Daignault qui ont généreusement accepté de partager leurs réflexions autour du projet d'exposition *Corps Rebelles* lors d'entretiens réalisés au Musée.

J'exprime ma gratitude à Bernard Schiele pour son enseignement passionné et rigoureux, à Laurier Lacroix d'avoir accepté de lire mon examen de synthèse et à Joanne Lalonde d'avoir fait germer en moi l'idée d'une recherche doctorale en cotutelle internationale.

Un merci à toute l'équipe du laboratoire d'analyse des discours et pratiques en danse du département de danse de Paris 8 et aux doctorants qui ont participé aux séminaires. Mes remerciements vont également aux collègues du programme de doctorat en muséologie, médiation, patrimoine de l'UQAM. Un merci spécial à mes collègues universitaires : Vanessa Ferey, Sheila Hoffman, Sara Landry-Pellerin et Noémie Maignien qui m'ont fait cadeau de leurs conseils et de leurs amitiés.

Pour terminer, je tiens à remercier ma famille et mes amis qui m'ont appuyés et encouragés pendant ces années. Je remercie en particulier ma mère Diane Saint-Jacques qui m'a toujours soutenue et guidée dans cette aventure.

Pour la mémoire de la danse

À ma mère et à ma fille Rosa

SOMMAIRE

LISTE DES FIGURES.....	p.XI
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES.....	p.XII
RÉSUMÉ.....	p.XIV
Introduction générale.....	p.1
Première partie	
CHAPITRE I : Les enjeux de la muséalisation de la danse.....	p.15
1.1 La danse et son rapport au patrimoine et à la mémoire.....	p.15
1.1.1 Le patrimoine en question.....	p.16
1.1.2 Quel(s) patrimoine(s) pour la danse ?.....	p.17
1.1.3 Mémoires et patrimoines de la danse	p.21
1.1.4 Quels témoins du patrimoine de la danse ?	p.22
1.2. La préservation de la danse.....	p.25
1.2.1 Conserver et transmettre la danse	p.26
1.2.2 Établir un nouveau rapport à la mémoire en danse contemporaine.....	p.30
1.2.3 Conservation de la danse au Canada : un intérêt peu concrétisé	p.33
1.3. Danse et muséologie	p.37
1.3.1 Nouvelles frontières de la muséologie	p.37
1.3.2 Un patrimoine vivant au musée.....	p.40
1.3.3 De la danse au musée : état de la situation.....	p.42
1.4 Questions et objectifs de recherche.....	p.43
CHAPITRE II : Cadre théorique.....	p.47
2.1 Musées et muséologies.....	p.47
2.2 Fonctions et actions muséales.....	p.48
2.3 La muséalisation comme notion clé.....	p.52
CHAPITRE III : Démarches et considérations méthodologiques.....	p.54
3.1 Muséologie et études de cas.....	p.54
3.2 Construire un corpus d'étude.....	p.56
3.3 Modalités et cueillette de données.....	p.58
3.4 Déroulement et terrain.....	p.62

Deuxième partie

CHAPITRE IV : La danse au *Victoria & Albert museum*, Londres (1924-auj.).....p.65

Introductionp.65

4.1 Le musée comme lieu de mémoire.....p.67

4.1.1 Musée, mémoire, patrimoine.....p.68

4.1.2 À propos de la notion de collection.....p.70

4.1.3 La collection, une construction de la mémoire.....p.71

4.2. Histoire et mémoire des collections en arts scéniques au V&A museum.....p.72

4.2.1 Un musée pour le « théâtre »p.73

4.2.2 Conserver les arts vivants au V&A museump.77

4.2.3 La danse au musée, une histoire de collection.....p.80

4.3. Le processus de muséalisation : préserver, étudier, diffuser.....p.81

4.3.1 Collecte et acquisition au V&Ap.83

4.3.2 Conservation et accès aux collections.....p.85

4.3.3 La recherche au musée.....p.87

4.3.4 La trame de la mémoire : objets, costumes, memorabilia, textes, images, vidéo.....p.89

4.3.5 Exposer les traces du spectacle.....p.89

4.3.5.1 Explorer, circuler, raconter : récits et discoursp.90

4.3.5.2 Mise en exposition : une muséologie de l'objet.....p.95

4.3.5.3 Médiation : modules éducatifs et pistes de visitep.97

4.3.6 Valoriser et numériser le patrimoine culturel scéniquep.100

Conclusion : De la nécessité de conserver des collections.....p.101

CHAPITRE V : Les Archives Internationales de la Danse (1931-1952).....p.105

Introductionp.105

5. 1 Mémoires de muséep.107

Prémisse.....p.107

5.1.1 L'aventure des Ballets suédois.....p.108

5.1.2 Musée, collection et exposition.....p.110

5.1.3 In memoriap.112

5.1.4 Une maison pour la danse.....p.114

5.1.5 Contexte de création.....p.114

5.1.6 Émergence d'une discipline et d'un nouvel objet de recherche.....p.118

5.1.7 À la recherche de modèlesp.119

5.1.8 Acteurs et collaborateurs.....p.123

5.1.9 Le projet muséal : architecture, organisation et fonctionnement.....	p.125
5.2. La mise en mémoire au musée des AID.....	p.128
5.2.1 Préserver la danse : développer des collections.....	p.129
5.2.2 En quête d'objets : sauvegarder des traces des danses.....	p.129
5.2.3 Collecte et description d'une danse.....	p.132
5.2.4 Les collections des AID : une collection de recherche	p.134
5.2.5 La conservation muséale.....	p.137
5.2.6 Études et recherches en danse.....	p.139
5.2.7 La Revue des AID : une approche historique de l'art chorégraphique.....	p.139
5.2.8 Exposer les témoins de l'histoire de la danse	p.141
5.2.9 Interpréter et dire la danse : conférences, représentations et manifestations diverses.....	p.145
5.3. Épilogue.....	p.149
5.4. Que reste-t-il des AID ?	p.152
5.4.1 Le Dansemuseet à Stockholm.....	p.152
5.4.2 La Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier à Paris.....	p.154
5.4.3 Le Centre national de la danse à Pantin.....	p.158
Conclusion : Une muséologie pour la danse : le modèle des AID	p.159
CHAPITRE VI : Le Musée de la danse de Boris Charmatz à Rennes (2009-2018)....	p.163
Introduction.....	p.163
6.1. Contexte et champ chorégraphique contemporain en France.....	p.166
6.1.1 Politique culturelle et développement chorégraphique	p.168
6.1.2 Culture chorégraphique et patrimonialisation.....	p.172
6.1.3 Mémoire(s) et danse(s)	p.176
6.1.4 Art performatif et chorégraphie étendu au musée.....	p.178
6.2. Le Musée de la danse de Boris Charmatz/ le CCN de Rennes et de Bretagne.....	p.180
6.2.1 Boris Charmatz est un danseur.....	p.182
6.2.2 « Un Musée de la danse » ?.....	p.184
6.2.3 Un manifeste et dix commandements.....	p.185
6.2.4 Variations autour d'un projet muséal	p.187
6.3. Mise en mémoire : archive vivante et geste exposé.....	p.188
6.3.1 Préserver la culture chorégraphique: valorisation de la création et du patrimoine.....	p.188
6.3.2 Documents, traces et mémoires patrimoniales.....	p.189
6.3.3 Produire le document et archiver/ activer les mémoires.....	p.190
6.3.4 Construire l'archive et collectionner un geste.....	p.192
6.3.5 Une collection matérielle et immatérielle	p.193
6.3.6 Conserver, « restaurer », recommencer.....	p.194
6.3.7 Écrire la danse et l'histoire des expositions.....	p.196

6.3.8	Quand la danse s'expose au Musée de la danse.....	p.198
6.3.9	Penser, dire, écouter, transmettre, lire la danse.....	p.200
	Conclusion : Une muséologie in situ pour un musée dansant	p.204
	Chapitre VII : L'Espace Perreault (2006-auj.).....	p.207
	Introduction.....	p.207
7.1.	La préservation de la danse : une préoccupation en mutation.....	p.210
7.1.1	Les patrimoines de la danse contemporaine.....	p.210
7.1.2	La conservation du patrimoine chorégraphique au Canada.....	p.211
7.1.3	État des principaux lieux au Canada, au Québec et à Montréal.....	p.213
7.1.4	Conserver, documenter, numériser et capter la danse.....	p.219
7.2.	La fondation Jean-Pierre Perreault.....	p.222
7.2.1.	Jean-Pierre Perreault, chorégraphe.....	p.222
7.2.2.	Un devoir de mémoire.....	p.225
7.3.	Mise en mémoire du patrimoine chorégraphique contemporain québécois.....	p.227
7.3.1	Valorisation et transmission : Espaces chorégraphiques Ec2.....	p.227
7.3.2	Les Boîtes chorégraphiques : un outil de documentation et de transmission.....	p.229
7.3.3	Conservation et domiciliation du patrimoine de Perreault.....	p.233
7.3.4	Valorisation numérique et virtuelle.....	p.236
7.3.5	Muséalisation de l'œuvre chorégraphique au MCQ.....	p.238
7.3.5.1	Corps rebelles : la danse contemporaine québécoise s'expose.....	p.239
7.3.5.2	Parcours, discours et mise en espace.....	p.244
7.3.5.3	Mise en scène et spect'acteur	p.246
7.3.6	Transmettre l'expérience d'une danse	p.246
	Conclusion : Le patrimoine, la mémoire et l'oubli.....	p.249

Troisième partie

CHAPITRE VIII

	Mémoires et transmissions de la danse au musée : modalités et perspectives.....	p.253
	Introduction	p.253
8.1.	Rappel des objectifs.....	p.254
8.2.	Mise au musée de la danse : approches de muséalisation.....	p.256

8.2.1 La danse au Victoria & Albert museum : une muséalisation <i>ex situ</i>	p.257
8.2.2 Les AID : la muséalisation du PCI	p.261
8.2.3 Le Musée de la danse de Boris Charmatz : une muséalisation <i>in situ</i>	p.265
8.2.4 L'Espace Perreault : une patrimonialisation de l'œuvre chorégraphique.....	p.268
8.3. Permanence et impermanence de l'objet danse au musée : le document comme substitut à la muséalisation de la danse.....	p.272
8.4. Construction mémorielle et récit à mettre en scène : actions et approches muséologiques.....	p.275
8.4.1 L'axe de collecte et les collections	p.276
8.4.2 L'axe de diffusion et les publics	p.279
8.4.3 L'axe de gestion et le musée.....	p.281
8.5. Préserver la danse au musée : les stratégies à l'œuvre	p.284
8.5.1 Conserver : collecte, sélection, documentation, numérisation.....	p.285
8.5.2 Faire connaître : recherche, publication, diffusion, sensibilisation	p.287
8.5.3 Transmettre : reprise, reconstitution, formation, médiation.....	p.288
Conclusion : Vers une muséologie de la danse	p.289
Conclusion générale.....	p.292
Annexe A : Victoria and Albert museum.....	p.334
1. Vision et missions du V&A Museum	
2. Politique et éthique au V&A museum	
3. Description du contenu des collections du Theater Museum à Londres	
4. Liste des archives conservées au <i>Department theater and performance</i> du V&A	
5. Dossier photographique de l'exposition permanente du <i>Department of Theater and performance au V&A</i>	
6. Catalogue des objets de danse de l'exposition permanente <i>Theater & Performance, materials and techniques</i> au <i>Victoria & Albert museum</i>	
Annexe B : Archives Internationales de la Danse.....	p.403
1. Dossier photographique des AID	
2. Fiche descriptive des expositions	
3. Des témoins des Ballets suédois conservés à la BMO	
4. Des objets de la collection du musée des AID à l'Opéra Garnier	
Annexe C : Musée de la danse de Boris Charmatz.....	p.450
1. Le Manifeste du Musée de la danse	
2. Coproductions au Musée de la danse	
3. Chronologie des activités du Musée de la danse	

4. Des traces au Musée de la danse
5. Fiche descriptive des expositions
6. Dossier photographique du Musée de la danse/CCNRB
7. Partenaires du Musée de la danse

Annexe D : L'Espace Perreault.....p.532

1. État des lieux voués à la préservation de la danse au Canada
2. Expositions monographiques de Jean-Pierre Perreault
3. Exemple d'une Boîte chorégraphique de la Fondation Jean-Pierre Perreault
4. Conserver et montrer : œuvres picturales, artefacts et archives
- 5: Dossier photographique de l'exposition *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*
6. Fiche technique et descriptif des contenus phares de l'exposition *Corps rebelles* au Musée de la civilisation à Québec.
7. Dossier photographique de l'exposition *Corps rebelles* au MCQ

Annexe E : Schémas synthèse des études cas.....p.576

Appendices.....p.582

A : État des lieux des institutions muséales et patrimoniales chargées de la conservation des témoins des arts du spectacle et plus spécifiquement de la danse en Occident

B : Essai typologique du patrimoine chorégraphique

C : Exemples de thème et questions des entretiens semi-directifs

D : Schéma cadre conceptuel

E : Grille d'analyse

F : Certification éthique

Références bibliographiques.....p.606

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 1 : L'action muséale et les grands pôles muséologiques	p.51
Figure 2 : Entretiens et études de cas	p.59
Figure 3 : Schéma d'analyse du processus de muséalisation	p.61

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

- ACCN : Association des Centres Chorégraphiques Nationaux.
- AID : Archives Internationales de la Danse
- BAC : Bibliothèque et Archives du Canada
- BANQ : Archives Nationales du Québec
- BMO : Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris
- CAC : Conseil de Arts du Canada
- CCN : Centres Chorégraphiques Nationaux
- CCNRB : Centre chorégraphique National de Rennes et de Bretagne
- CDC : Centres de Développement Chorégraphiques
- CDCN : Centres de Développement Chorégraphiques Nationaux
- CID : Centre International de la Danse
- CNAP : Centre National d'Arts Plastiques
- CNA : Centre National des Arts
- CND : Centre National de la Danse
- CNSMD : Conservatoire National Supérieur Musique et Danse
- DHC : Dance Heritage Coalition
- DMDTS : Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles
- DNC : Dance Notation Bureau
- DCD : Dance Collection Danse
- ENSEP : École Normale d'Éducation Physique
- FFD : Fédération Française de Danse
- FRAC : Front Régional d'Art Contemporain
- FJPP : Fondation Jean-Pierre Perreault
- FIND : Festival International de la Nouvelles Danse
- FRAC : Front Régional d'Art Contemporain
- GPR : Groupe de la Place Royale
- ICOM : Conseil International des Musées
- ICOMOS : Comité National du Conseil International des Monuments et des Sites

INRS : Institut National de la Recherche Scientifique
MACM : Musée d'Art Contemporain de Montréal
MATP : Musée des Arts et Traditions Populaires
MBAM : Musée des Beaux-Arts de Montréal
MCQ : Musées de la Civilisation du Québec
MNABQ : Musée National des Beaux-Arts du Québec
MNATP : Musée Nationale des Arts et Traditions populaires
MOMA : Museum of Modern Art
NYPL : New York Public Library
ONF : Office National du Film du Canada
OIM : Office International des Musées
PDA : Place des Arts
PCI : Patrimoine Culturel Immatériel
RQD : Regroupement Québécois de la Danse
SACD : Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
SDMASV : Société pour le développement du Musée des Arts du Spectacle Vivant
SDN : Société des Nations
SNAC : Syndicat National des Auteurs et Compositeurs de Musique
UNESCO : Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture
UQAM : Université du Québec à Montréal

RÉSUMÉ

La danse dans les musées et, plus spécifiquement, la conservation et la mise en valeur du patrimoine chorégraphique suscite actuellement un intérêt grandissant de la part des institutions muséales, des chercheurs et du milieu de la danse. Ces préoccupations m'interpellent d'autant qu'elles s'inscrivent dans la continuité d'une formation en danse contemporaine à l'Université Concordia, d'une expérience de chorégraphe et danseuse et d'une réflexion, entamée lors d'un Travail dirigé à la maîtrise en muséologie à l'UQAM (2010-2012) récompensé par le prix Roland Arpin. Au-delà de la spécificité du patrimoine chorégraphique, il s'agit de la recherche d'un rapport à l'histoire et à la mémoire de la danse dans un contexte de nouvelles tendances muséales.

L'élargissement de la notion de patrimoine culturel et la reconnaissance de ses dimensions immatérielles, tels que les a définis l'UNESCO en 2003, ont orienté les musées vers de nouveaux champs d'action. Les dimensions immatérielles du patrimoine s'imposent et se heurtent aux valeurs traditionnelles des musées qui doivent, dès lors, modifier leurs pratiques d'exposition et de collecte, et envisager autrement la pérennisation des nouveaux objets de mémoire. Les projets de musée et de collection en danse sont attachés à la mémoire, à l'histoire et au devenir de la danse. Néanmoins il semblerait que la logique de mise en mémoire (qui renvoie au passé) et celle de la danse (portée vers le présent) se contredisent et cette tension n'est pas sans conséquences sur les pratiques muséales. La danse au musée interroge la place, la réception et le traitement du patrimoine vivant dans l'institution muséale. Un patrimoine à transmettre et à conserver.

Notre recherche examine des manifestations concrètes de collecte, de préservation et de muséalisation du patrimoine chorégraphique. L'observation des collections et de leurs interprétations muséologiques s'inscrit dans le champ théorique de la muséologie et de la recherche en danse. Plus spécifiquement, nous portons notre attention sur la pratique de mise au musée ou de « muséalisation » et sur les expériences singulières des Archives Internationales de la Danse à Paris, du Victoria and Albert Museum à Londres, du Musée de la danse à Rennes et de l'Espace Perreault à Montréal. La mise au musée de la danse s'inscrit pour nous comme une volonté de préserver une mémoire de la danse et de conserver la diversité des sources de l'activité chorégraphique tout en donnant ainsi une autre matérialité à la danse.

Mots clés : Muséalisation, préservation, patrimoine de la danse, Archives Internationales de la danse, département theater & performance du Victoria & Albert museum, Musée de la danse de Boris Charmatz, Espace Perreault.

Introduction générale

La danse au musée est un sujet vaste où s'entrecroisent les champs de recherche de la danse, de la muséologie et de l'art comme, plus indirectement, de la bibliothéconomie et de l'anthropologie. Ces dernières années, les recherches sur ce sujet ont principalement porté sur la performance au sein des espaces muséaux, la mise en exposition de l'œuvre chorégraphique contemporaine et la présence des corps en mouvement. Par contre, la question de la préservation muséale de la danse et de l'inscription de sa mémoire dans les collections ou à travers l'histoire de musées dédiés à la danse, a été peu abordée. Dans l'histoire de la muséologie moderne, des musées de la danse ont été conçus et participent, par le fait même, à l'institutionnalisation comme à la patrimonialisation de la danse.

La danse est un art dit éphémère et le musée une institution traditionnellement vouée à la culture matérielle et pérenne. La danse au musée prend donc à première vue, un caractère paradoxal allant, d'une certaine façon, à l'encontre de la nature de l'un et de l'autre. Il nous semble, au contraire, que la présence du vivant au musée éclaire autrement le musée et la muséologie. D'ailleurs, la tendance actuelle et les débats en cours sur la nouvelle définition du musée révèle qu'il peut aussi être un espace consacré à la culture vivante (Mairesse, 2017). Comme le note Mathieu Viau-Courville, « les musées ne sont pas que des lieux de conservation, ils sont aussi des espaces dynamiques de changement social et de promotion des arts vivants » (Viau-Courville, 2015). Les diverses pratiques muséales d'exposition et de conservation des arts vivants rendent compte du rôle social des musées et des institutions patrimoniales, et selon ce dernier, notamment des lieux « d'encouragement et de mise en valeur de la créativité au sein des communautés » (Viau-Courville, 2015, p.4). Ainsi, la présence de la performance dans les salles d'expositions pourrait contribuer à dynamiser les dialogues entre les pratiques artistiques et muséologiques (Colloque Musées, créations, spectacle, MCQ).

Interroger la mise au musée de la danse

La danse au musée semble d'autant plus paradoxale qu'elle renvoie à l'idée d'une muséification qui figerait tout mouvement. C'est aussi comme le note Guillaume Sintès que la danse est associée à l'éphémérité d'un art vivant et performatif et donc vouée à disparaître, faisant de la question de sa conservation une étape peu prise en considération (ce sujet a été abordé par Franco S. et Nordera, M., 2010, dans Sintès, 2017). Pourtant, histoire et mémoire de la danse sont possibles¹. Un musée de la danse fait écho à l'histoire de la danse et participe à la patrimonialisation des spectacles ainsi qu'à la matérialisation de la mémoire (Picon-Vallon, 2008). Plus spécifiquement, les différents projets de musée, de collection et d'exposition en danse au musée témoignent de la volonté de préserver un patrimoine en danse et son inscription dans une culture. Ils questionnent aussi les possibilités de création chorégraphique autour de l'archive, des collections, de l'architecture, des publics et des temporalités du musée. Les musées de la danse offrent une autre matérialité à la danse et jouent un rôle essentiel dans la recherche, la diffusion d'un savoir et la création en danse (comme le présente les études de cas des chapitre IV, V, VI, VII).

La question de la danse au musée va de pair avec celle de sa préservation, de sa mémoire et de l'oubli (Sintès, 2017). En effet, le musée se fonde sur le souvenir mais aussi l'oubli (Déotte, 1994 cité dans Mairesse, 2012, p.69). Le musée doit sélectionner et puisque « toute sélection implique un choix, toute conservation implique un abandon », note François Mairesse (Mairesse, 2012 dans Battesti, 2012. p.64). Un musée de la danse se fonde ainsi sur le souvenir d'une œuvre, d'un artiste, d'un théâtre, d'une expérience mais aussi sur tout ce qui n'entre pas au musée. Le patrimoine se reconnaît au fait que sa disparition constitue une perte (Davallon, 2000). La constitution du patrimoine en danse revient donc à travailler sur les conditions d'existence des traces. Mais alors, comment garder les traces de la danse ? Que proposent les musées en termes de collecte, de conservation et de valorisation ?

¹ Voir notamment à ce sujet l'ouvrage collectif : Isabelle Launay et Sylviane Pagès, (2010). *Mémoires et Histoire en danse*. Paris : L'Harmattan.

La danse véhicule l'idée d'un art de l'éphémère et d'une difficulté à fixer cet art du mouvement comme celle de réactualiser une œuvre à chaque représentation (Le Moal, 1998). Le problème est comme le note Guillaume Sintès que cette idée évacue, par le fait même, la question du patrimoine (Sintès, 2017). Pourtant, avant, après et pendant une représentation s'accumulent des traces que l'on retrouve dans des centres d'archives, des bibliothèques, des musées, des collections, des fonds spécialisés et des archives personnelles de compagnies (voir appendice A). Entre les traces intangibles du spectacle (voix, postures, gestes) et les traces tangibles qui témoignent d'une œuvre ou d'un spectacle (costumes, décors, maquettes, bandes sonores des pièces, musiques, plans lumière, scénographies), les arts vivants donnent lieu à une série d'objets, de documents et d'archives (Côté, 2015, p.62). Ce sont autant de témoignages sur la représentation de la danse qui peuvent constituer des fonds d'archives et des collections (Lecours, 2009). Pour Laurent Sebillote, elles peuvent être vus comme un « ensemble de traces matérialisées qui rendent lisibles l'histoire d'une œuvre chorégraphique comme, le contexte de leur apparition sociale, de leur réception et de leurs composantes spectaculaires, rendant ainsi possible un regard sur les créations révolues » (Sebillote, 2010, p.10).

Le patrimoine de la danse est un ensemble hétérogène et complexe de par son double registre mémoriel². La danse requiert des modes de mémoire relevant du patrimoine matériel (archives, traces) et du patrimoine immatériel (oralité et gestualité), soit des modes propres à l'archive (traces, documents) et de la mémoire orale et corporelle qui repose sur des transmissions corporelles basées sur l'oralité (Bénichou, 2013). Il ne fait aucun doute que le patrimoine chorégraphique peut et doit être conservé et mis en valeur pour la postérité. Dans les faits toutefois, le processus n'est pas simple, notamment lorsqu'il s'agit de préserver au musée les dimensions performatives de l'œuvre chorégraphique et les dimensions immatérielles du patrimoine.

La conservation du patrimoine tant matériel qu'immatériel est une composante de la culture dont la préservation et la mise en valeur sont des aspects primordiaux pour la

² Voir aussi à ce sujet : Pouillaude, F. (2009). Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse. Paris : Vrin. p.243

culture de demain ainsi que pour créer du lien social (Frangne, 2011). Toutefois, la préservation et la médiation du patrimoine immatériel suscitent des défis muséologiques particuliers (Duvette, 2010). Le patrimoine de la danse est un patrimoine matériel et immatériel dont la conservation et la valorisation représentent un défi de taille puisque sa collecte et sa sauvegarde vont au-delà de documenter un spectacle en direct (Leclercq, 2008). Sa conservation et sa valorisation constituent une nécessité artistique et historique, tant du point de vue de l'identité des métiers du spectacle que de la reconfiguration en cours des publics et de leur rapport au spectacle (colloque Calenda, 2010).

Pourtant, le Canada est un des rares pays qui ne s'est pas doté d'un musée du spectacle de l'art vivant en dépit de la richesse de son patrimoine. Malgré des efforts développés en cette matière, notons entre autres le rapport final de l'actualisation de l'étude de faisabilité pour le Musée du spectacle vivant par la Société pour le Développement du Musée des Arts du Spectacle Vivant³. Le milieu de la danse canadien et québécois, qui est de plus en plus concerné par l'héritage qu'il laisse aux générations futures (Chan, 2014, FJPP, 2015, SDMASV, 1993, SCDD, 2015, Comité de la préservation du patrimoine canadien de la danse, 2002), réclame l'établissement d'une véritable politique en faveur du patrimoine chorégraphique et d'une structure fédératrice visant sa préservation (RQD, 2005). Dans ce contexte, une recherche sur la préservation et la muséification de la danse s'impose.

Entre ruptures et continuité

La conservation et la mise en valeur du patrimoine chorégraphique semble susciter un intérêt grandissant de la part des institutions muséales, des chercheurs et du milieu de la danse comme en témoigne les différents projets d'expositions que l'on voit dans les musées d'art et l'intérêt pour les recherches en danse sur son histoire et ses mémoires (Génard, 2019). Cet intérêt semble aussi s'inscrire dans un mouvement global de

³ Muséoconseil Inc (1993). Le Musée du spectacle vivant : rapport final de l'actualisation de l'étude de faisabilité pour le Musée du spectacle vivant. Société pour le Développement du Musée des Arts du Spectacle Vivant.

reconnaissance du patrimoine culturel immatériel (pci) et participe au phénomène de patrimonialisation de la culture et des arts vivants. Pour Martial Poirson, cette patrimonialisation relève de « processus d'institutionnalisation et de politiques de la mémoire » (Poirson, 2008, p.9) ainsi que d'une matérialisation de la mémoire qui interrogent les usages des diverses traces en danse et contribuent à la constitution d'une histoire de la danse et du patrimoine dansé (Poirson, 2008).

L'évolution de la notion de patrimoine a entraîné entre autres son élargissement et la reconnaissance des dimensions immatérielles du patrimoine culturel, dont les arts du spectacle (Unesco). Cette évolution pose un défi aux musées qui ont principalement centré leurs actions sur la conservation matérielle (Bénichou, 2015). La nécessité de conserver le patrimoine de la danse et le défi muséologique que constituent la conservation et la médiation de ce patrimoine, questionnent les musées sur la place à y faire. Les dialogues entre les disciplines permettent des croisements qui amènent les musées à « redéfinir leur périmètre d'action, à élargir leurs missions et devenir de plus en plus multidisciplinaires et multi-communicationnels » (Côté, 2014). Ces évolutions permettent ainsi de repenser les pratiques muséales traditionnelles de mise en valeur et de préservation des arts vivants.

Les recherches muséologiques montrent bien que le musée d'aujourd'hui est en rupture avec le musée conventionnel (Jadé, 2006). Le déclencheur fondamental de ce changement est l'élargissement de la notion de patrimoine, qui reconnaît ses dimensions immatérielles, et la prise en compte du « processus » au même titre qu'un « objet » (Unesco). La danse au musée impose aussi l'idée d'une présence du vivant et contribue à affirmer un modèle qui rompt avec les conventions (Wood, 2014). Le musée traditionnel a fait l'objet de critiques soutenues en ce qui concerne le caractère mortifère des objets qu'il conserve et expose en son sein (Jadé, 2006). En rupture avec les usages traditionnels, des penseurs dont Paul Valéry, l'Abbé Grégoire, les membres du courant de la Nouvelle Muséologie, Jacques Hainard, André Malraux, Bernard Deloche ont tracé les contours théoriques d'une philosophie de la mémoire vivante (Jadé, 2006, p.184). Mais pendant longtemps, note Marie-Annick Jadé, la suprématie des musées traditionnels a entravé toute remise en question des principes fondamentaux conditionnant les musées modernes (Jadé,

2006, p.179-194). Il semble néanmoins, considérant les débats en cours sur la nouvelle définition du musée que la question de la place du vivant au musée est encore actuelle.

La notion de patrimoine culturel immatériel au musée amène de nouvelles conceptions pour ces derniers, notamment dans l'affirmation de son rôle comme espace social (Davallon, 1999). Le musée d'aujourd'hui se présente à la fois comme un conservatoire du passé et un lieu de la mémoire active. Pour Bernard Schiele, le phénomène muséal accepte désormais la multiplicité et la souplesse des interprétations (Schiele, 2002, p.215-248). La présence de l'art contemporain dans de nombreuses expositions illustre d'ailleurs cette appropriation et fait voir le musée comme un lieu qui s'inscrit aussi dans la création et dans un processus vivant (Viau-Courville, 2015).

Toutefois, pour Isabelle Launay, cette opposition binaire du matériel et de l'immatériel / du vivant et du musée / du corps et de l'objet / de la culture orale et écrite / du moderne ou du traditionnel confronte les catégories supposées stables qui, selon Diana Taylor, devraient être penser dans un lien constructif, s'interprétant au présent (Taylor cité dans Launay, 2017, p.24). En ce sens, la préservation muséale de la danse pourrait aussi être pensée comme un « geste interprétatif et créatif » (Poirson, 2008, p.11), jouant ainsi d'une mobilité de pensée autour des notions de patrimoine, de musée, de collection et d'exposition.

Quand la danse s'invite au musée

La danse au musée n'est pas chose nouvelle. Dès le XIXe siècle, on retrouve en Europe des performances de danse au sein des musées et des collections en arts du spectacle. L'*American museum* de Phineas Taylor Barnum, à New York, est considéré, en 1841, comme un lieu à mi-chemin entre le musée et la salle de spectacles (Suquet (2012) cité dans Hayes, 2017). On retrouve aussi, lors des Expositions universelles de 1878 et de 1889, un pavillon consacré aux arts de la scène (Picon-Vallin, 2008). En 1889, la danseuse Isadora Duncan ayant étudié les antiquités gréco-romaines au British Museum et la peinture italienne à la National Gallery (Doat, 2013), accompagne ses représentations

dansées de conférences d'archéologues et d'historiens de l'art. En 1905, Mata Hari danse au musée Guimet dans un décor réalisé à partir des collections d'Emile Guimet (Hayes, 2017). En 1910, Vaslav Nijinski étudie les vases du Musée du Louvre, sur les conseils du décorateur des Ballets russes Leon Bakst et y tire son inspiration pour son ballet *L'après-midi d'un faune* (1912) (Hayes, 2017). En France, dans les années 1930, le premier musée de la danse, les Archives Internationales de la danse est fondé à Paris. Aux États-Unis, en 1944, le MOMA à New York fonde un département *Dance and theatre design*. Et, à partir des années 1970, un mouvement chorégraphique vient investir les musées d'art⁴.

De nombreux théoriciens de l'art, de chercheurs en danse comme de chorégraphes ont récemment développé une réflexion sur la question de la représentation dansée au musée (voir chapitre 1.3). Les expositions ou situations dansées présentées au musée participent du courant de l'art situationnel et participatif, ainsi que d'une muséologie de la performance. Le musée ouvre ses portes aux corps des danseurs et à l'écriture chorégraphique, témoignant ainsi d'un souci d'engager le public autrement, par le corps (Viau-Courville, 2015). La danse au musée vient aussi questionner sa place au musée notamment par l'acquisition muséale d'œuvres chorégraphiques contemporaines au sein de ses collections muséales (Bourdot et Giguère, 2015). Les pratiques chorégraphiques contemporaines révèlent de nouvelles formes et modalités de préservation, ouvrant une réflexion critique sur le muséal (Bénichou, 2015). Ces transformations posent de nouveaux défis pour les musées en les appelant à devenir des lieux de transmission de mémoire. Dans cette perspective, la muséologie offre un cadre pertinent de compréhension des enjeux de la mise au musée de la danse. De plus, elle ouvre de nouvelles perspectives de croisement entre les disciplines, tout en introduisant un nouveau champ de recherche : la muséologie de la danse.

⁴ Nous pensons ici à Twyla Sharp, Anna Halprin, Merce Cunningham, La Ribot, Thrisha Brown, Boris Charmatz, William Forsythe, Xavier Le Roy, Sasha Walt, Siobhan Davies Dance, pour ne nommer que ceux-ci (Hayes, 2017).

À la recherche d'une muséologie de la danse

La danse au musée et, plus spécifiquement, la conservation et la mise en valeur du patrimoine chorégraphique sont des problèmes qui m'interpellent, d'autant plus qu'elles s'inscrivent dans la continuité d'une formation en danse contemporaine à l'Université Concordia, d'une expérience de chorégraphe et danseuse et d'une réflexion, entamée dans un mémoire sur le patrimoine de la danse, dans le cadre d'une maîtrise en muséologie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), qui s'est mérité le prix Roland Arpin (2002). La recherche doctorale dans laquelle je me suis engagée prolonge la réflexion alors amorcée, en situant plus précisément le problème du patrimoine de la danse contemporaine en contexte muséologique, afin de dégager des pistes de préservation du patrimoine de la danse que la muséologie peut offrir.

La question de la mise au musée de la danse ou de la muséalisation offre un éclairage intéressant pour rendre compte de modèles de musée faisant place à l'histoire et à la mémoire de la danse. La muséalisation est ici entendue pour Desvallées et Mairesse comme « l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en *museum* ou *muséalie*, objet de musée, soit à la faire entrer dans le champ du muséal » (Desvallées et Mairesse, 2011). Aussi, notre recherche s'attache à divers processus de mise au musée afin d'identifier les types d'objets collectés et conservés au musée, les moyens pour préserver des témoins du patrimoine dansé et les actions pour favoriser l'appropriation du patrimoine.

Notre projet de recherche doctorale a pour objectif d'analyser le mode d'entrée au musée de la danse de quatre musées voués à la préservation de la danse. Plus spécifiquement, cette recherche vise à reconstituer l'histoire de quatre projets de musées et de collections et d'analyser leurs différents modes de muséalisation, à travers les grandes fonctions muséales du modèle PRC (préservation-recherche-communication) proposé par la Reinwardt Academie (Van Mensch, 1992 cité dans Bergeron et Davallon, 2011). D'abord nous chercherons à décrire le projet muséal autour des collections du corpus afin

de rendre compte du contexte muséologique qui a supporté la constitution de la collection, puis à décrire les collections du corpus et les processus de muséalisation des collections du corpus dans les trois étapes du processus et identifier les modalités de préservation de la danse des institutions muséales et patrimoniales du corpus. À travers l'étude de notre corpus et derrière l'histoire de musées de la danse et de ses différents modes opératoires c'est aussi un portrait d'une muséologie de la danse que l'on souhaite mettre de l'avant.

Un corpus qui imagine la danse au musée

Notre recherche nous a mené sur la piste de musées de la danse en France, en Angleterre, en Espagne et au Canada, mais aussi sur celles de nombreuses expositions à Paris, Bordeaux, Rennes, Lyon, Séville, Barcelone, Londres, Montréal et New York, sur la danse et sur des collections spécialisées. Les collections se révèlent en effet une construction mémorielle et un récit à mettre en scène et le musée, un espace d'inscription d'une mémoire de la danse. Quatre musées de la danse ont retenu notre attention. Ils constituent le corpus de notre recherche.

Le choix de terrain se justifie entre autres par un corpus qui rend compte d'un récit singulier et d'une histoire de musée et de collection. Chaque cas vient illustrer différents processus de patrimonialisation et de muséalisation de la culture matérielle et immatérielle de la danse. Un corpus dont chaque terrain témoigne à la base d'une préoccupation de la préservation de la danse. Notre choix se justifie également par la disponibilité et l'accessibilité des sources. Ce choix de quatre terrains transhistoriques vient constituer en toile de fond l'histoire d'une muséologie contemporaine et vient révéler le rôle que le musée peut jouer dans la préservation de la danse. Ces quatre études monographiques qui ensemble constituent des cas complémentaires permet de saisir les enjeux propres à la mémoire de la danse et révèle pour chaque cas des réseaux qui se croisent et se complètent révélant un écosystème de la danse et traduisant la diversité du monde muséal et patrimonial. La singularité des projets vient également dégager des éléments duquel une matrice s'appuie et souligne l'importance d'une interaction entre les grandes fonctions muséales que sont la préservation, la recherche et la diffusion.

1. Le Theater departement au Victoria & Albert Museum à Londres

La « Dance collection » du Victoria & Albert Museum à Londres fait partie de la collection nationale des arts performatifs du Royaume-Uni. Elle recouvre l'histoire de la danse du 17^e siècle à aujourd'hui, sous différentes formes de danse : « music hall », ballet, histoire de la danse noire, danse indienne, danse contemporaines, les archives du *London contemporaray dance theater* (Collections Development policy. Victoria and Albert museum, 2015). À l'origine d'une collection privée, fondée en 1920 par Gabrielle Enthoven, la « Dance collection » a été acquise par le V&A Museum en 1924. La collection du département « Theater and performance » est aujourd'hui conservée à la Blythe house et sa documentation se trouve dans la National Art library du musée. Une exposition permanente met en valeur une partie de la collection au V&A Museum. Afin de promouvoir les créations du XX^e siècle, le musée a mis sur pied, en 1992, un programme d'enregistrement des spectacles (National Video Archive of Performance) (Fowler, 2017). Désormais, le V&A a numérisé une grande partie de ses collections qu'elle met en ligne sur son site internet.

2. Les Archives Internationales de la Danse à Paris

Rolf de Maré fonda les Archives Internationales de la danse (A.I.D.) à Paris en 1931, en souvenir des Ballets Suédois et de leur interprète emblématique, Jean Börlin. Institution pionnière dans la préservation, la recherche, la conservation et la promotion de la danse, les A.I.D. avaient pour objectifs d'établir des bases rationnelles de son étude, d'en élaborer une histoire complète et d'en centraliser les documents de divers pays (L'Hotellier, 2006, p.114-127). Les A.I.D. s'articulent autour d'un important projet de collecte. Les voyages ethnographiques de Rolf de Maré à travers le monde lui ont permis de récolter des objets liés à la danse ainsi qu'une riche documentation qui servait de base à la constitution des expositions du musée. Un projet de « sauvegarde » des danses dites primitives a guidé les activités du musée (Veroli, 2006, p.12-43). Se voulant une véritable maison de la danse, au service de celle-ci, les A.I.D. n'étaient pas qu'un lieu de conservation de témoins matériels, mais aussi un centre de ressources pour le milieu de la

danse et un lieu vivant pour le développement de ses mémoires (L'Hotellier, 2012, p.185). Les collections sont aujourd'hui conservées en partie à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier (BMOG) à Paris et au Dansemuseet à Stockholm⁵ dont les fonds du Centre d'étude Rolf de Maré appartiennent à l'Unesco.

3. Le Musée de la Danse de Boris Charmatz à Rennes

Le Musée de la danse de Rennes est un projet artistique qui a été proposé par le chorégraphe Boris Charmatz, lorsqu'il est devenu directeur du Centre chorégraphique national (CCN) de Rennes et de Bretagne en 2009⁶. Avec ce projet, il ne cherche pas à constituer un modèle de musée pour la danse, mais bien à poser des questions sur ce que peut être le musée de cet art éphémère et, en ce sens, il énonce les principes à la base de la conception d'un musée vivant pour la danse (www.museedeladanse). Il interroge les temporalités des objets matériels exposés sur des murs, versus celles des corps en mouvement dans l'espace, la place et le statut des visiteurs/spectateurs et des danseurs, mais aussi les formats de l'exposition, de la collection et du musée. Se rattachant à la fois au domaine de l'art contemporain et à celui des arts de la scène, le Musée de la danse considère le patrimoine comme un savoir à réactiver plutôt qu'une relique à conserver (www.museedeladanse). Il pose en friction les conventions muséales et le corps dansant performatif. Le Musée de la danse développe des approches de préservation et de conservation vivante de l'œuvre chorégraphique, en s'inspirant des modalités du Front Régional d'Art contemporain (FRAC) de Bretagne et du Centre national d'arts plastiques (CNAP). Ce projet de musée de la danse offre une illustration d'une forme institutionnelle qui explore les liens entre la création chorégraphique et la notion d'archive et de musée, interrogeant les possibilités créatives et critiques des modes de préservation de la danse.

⁵ Le Musée de la danse à Stockholm. <http://www.dansmuseet.nu/>

⁶ Les Centres chorégraphiques nationaux (CCN), au nombre de 19 répartis dans 15 régions de France, ont vu le jour dans les années 1980 dans le but de développer la création, la production et la diffusion d'œuvres chorégraphiques.

4. La Fondation Jean-Pierre Perreault à Montréal

La Fondation Jean-Pierre Perreault (FJPP) à Montréal⁷ est le principal gardien de la mémoire du chorégraphe Jean-Pierre Perreault (1984-1999). À titre de titulaire des droits d'auteur sur les œuvres chorégraphiques et picturales de ce dernier, la Fondation se consacre, depuis 2011, à la documentation, à la transmission et à l'archivage du patrimoine chorégraphique contemporain québécois (Rowat, T. et Boivin, M. (2015)). Elle se consacre également à des projets de mise en valeur et de transmission d'œuvres chorégraphiques, notamment le projet intitulé *La soirée Jean-Pierre Perreault* ou, encore, *Danser Joe*⁸ au Musée des civilisations à Québec. L'exposition virtuelle *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe* et l'exposition *Corps rebelles*, présentée au Musée des civilisations à Québec et au Musée des Confluences à Lyon, font également partie des projets de mise en valeur menés par la Fondation. La préservation du patrimoine de la danse se déploie aussi à travers les boîtes chorégraphiques. Ce dispositif permet la reprise d'une œuvre, la conservation des documents autour des œuvres et contribue à transmettre et à garder vivant le répertoire chorégraphique québécois. La Fondation, pionnière au Québec en matière de préservation, de valorisation et de transmission du patrimoine chorégraphique contemporain québécois, a également développé la plateforme numérique *Espaces chorégraphiques 2 (EC_2)*, un espace virtuel pour la danse, où l'on trouve la collection des boîtes chorégraphiques (Rowat, T. et Boivin, M. (2015)).

Structure de la thèse

La thèse est structurée en trois parties. La première partie se présente en trois chapitres : la problématique, suivie du cadre conceptuel, des objectifs de la recherche et la méthodologie. La problématique établit le rapport de la danse au patrimoine et à la mémoire : quel patrimoine pour la danse et quels témoins du patrimoine de la danse. Le cadre théorique de la recherche présente les concepts et paramètres qui serviront à la cueillette et à l'analyse des données. Après avoir défini les concepts de musée, de

⁷ Entrevue réalisée avec Marc Boivin et Lise Gagnon, Montréal, novembre 2015.

⁸ Un projet de médiation éducative pour l'exposition *Corps rebelles* conçu en collaboration avec le Musées de la civilisation à Québec.

muséologie et de muséalisation, qui constituent le contexte théorique de la recherche, les fonctions et actions muséales autour desquelles s'articule notre analyse seront décrites. Puis, la méthodologie rend compte des démarches et des modalités de cueillette de données et du déroulement sur le terrain.

La deuxième partie de la thèse rapporte les résultats du travail de terrain sur les collections du corpus et l'analyse des données alors recueillies. Elle présente, développée en quatre chapitres, une description des quatre processus de mise au musée de la danse, structurée selon un même schéma en quatre temps : le projet muséal, patrimonial ou institutionnel ; la collection et ses différents types de témoins ; le processus de muséalisation et les modalités de préservation. Chacun des chapitres correspond aux études de cas.

La troisième et dernière partie présente une synthèse des principaux résultats des études de cas, des constats et réflexions sur les approches de muséalisation, les grands pôles de l'action muséologique et les stratégies de préservation de la danse. L'analyse permet de cibler différentes pratiques de mise au musée de la danse et diverses modalités de préservation, tout en fournissant une idée d'ensemble du positionnement institutionnel de chacun des musées, en matière de préservation du patrimoine chorégraphique. Cette partie vient appuyer notre hypothèse de départ : la mise au musée s'inscrit comme une volonté de préserver une mémoire de la danse et de lui donner une autre matérialité.

Des documents en annexe viennent compléter l'exposé. Des annexes regroupent les fiches descriptives et expose l'ensemble des documents rassemblés autour du corpus, ainsi que les photos documentant les collections et les expositions. Puis, l'appendice A présente un état des lieux des institutions muséales et patrimoniales chargées de la conservation des témoins des arts du spectacle et plus spécifiquement de la danse en Occident, l'appendice B un essai typologique du patrimoine chorégraphique, l'appendice C rend compte des entretiens, donnant des exemples de questions posées, l'appendice D présente un schéma du cadre conceptuel et l'appendice E présente une grille d'analyse détaillée du corpus.

Par cette recherche doctorale, nous souhaitons contribuer à l'avancement des connaissances sur les musées de la danse, mais aussi sur les modes de préservation et de muséalisation du patrimoine chorégraphique. Les données recueillies fourniront des informations sur des musées de la danse, des collections muséales dédiées à la danse et des pratiques spécifiques de muséalisation. Cette recherche souhaite aussi contribuer au débat sur l'importance d'une politique culturelle de préservation de la danse et mener à des initiatives pour sensibiliser et participer à la préservation de la danse, en donnant des pistes de réflexions et des clés de compréhension aux professionnels des musées et aux institutions en charge de la préservation du patrimoine chorégraphique québécois. Enfin, nous désirons que cette recherche participe à enrichir le domaine de recherche en devenir qu'est la muséologie de la danse.

Première partie

CHAPITRE 1

Les enjeux de la muséalisation de la danse

La question de la préservation et de la muséalisation de la danse se pose avec de plus en plus de pertinence en dépit des difficultés que cela représente. Ce chapitre présente les sources de ces difficultés, des éléments qui justifient l'intérêt de notre projet de recherche : la complexité du rapport de la danse au patrimoine et à la mémoire, l'intérêt pour la préservation de la danse qui, au Canada notamment, se révèle peu concrétisé et, enfin, le défi muséologique que constituent la conservation et la médiation du patrimoine immatériel de la danse. La question générale de recherche est formulée dans la dernière section, qui mettra en évidence certaines hypothèses liées à la muséalisation de la danse et les questions de recherche seront précisées.

1.1 La danse et son rapport au patrimoine et à la mémoire

La notion de patrimoine culturel s'est élargie ces dernières années. Traditionnellement associée aux monuments et aux sites, sous l'angle de leurs valeurs esthétiques et historiques, elle englobe maintenant les traditions, les pratiques sociales, ainsi que les arts du spectacle Unesco⁹ dont la danse. Le patrimoine de la danse forme un ensemble riche, mais complexe de par son double régime mémoriel (Bénichou, 2013). La danse est, en effet, une pratique artistique performative et éphémère engageant le corps (Roux, 2016), réalisé dans un rapport à un public et qui requiert des modes singuliers de mémoire et de transmission procédant à la fois d'un patrimoine matériel et d'un patrimoine immatériel, en nécessaire interaction. Une telle complexité rend d'autant plus délicat le choix des différents témoins et traces du patrimoine de la danse qui peuvent être conservés ainsi que les moyens d'assurer sa préservation et sa transmission afin de consolider une culture chorégraphique et transmettre son histoire comme son patrimoine.

⁹ C.f UNESCO. *Nouvelles notions du patrimoine : itinéraires culturels* (http://mirror-us.unesco.org/whc/exhibits/afr_rev/afric-af.htm), (décembre 2011)

1.1.1 Le patrimoine en question

Longtemps, la matérialité demeura le point central à partir duquel la notion de patrimoine s'est définie. Historiquement, le patrimoine se réfère à des « mémoires d'objets » (Dagonet, 1984 cité dans Jadé, 2006, p.38) ou encore, à des reliques « qui sont des signes visibles de ce qui a été et qui n'est plus » (Jadé, 2006, p.35). Dès le 19^e siècle cependant, la notion de patrimoine s'élargit en prenant en compte l'Homme et son environnement. La création, en 1945, de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (Unesco) et l'inscription des musées dans leur constitution par la création, en 1946, du Conseil international des musées (Icom), établissent les bases d'une réflexion internationale sur le musée et la préservation du patrimoine (Desvallés, Mairesse, et Deloche, 2011). L'Unesco popularise le terme patrimoine entre autres en adoptant, en 1972, la première *Convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel* qui deviendra le cadre de référence à toute forme de législation internationale du concept de patrimoine (Desvallés, Mairesse, et Deloche, 2011, p.435). Les recherches menées par l'Unesco sur les fonctions et les valeurs des expressions et pratiques culturelles ouvrent désormais la voie à de nouvelles compréhensions du patrimoine culturel de l'humanité (Desvallés, Mairesse, et Deloche, 2011, p.435). En 2003, l'Unesco adopte la *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* qui comme le note Khznadar, n'entra cependant en vigueur qu'en 2006, après avoir été ratifiée par trente États membres de l'Unesco (Khaznadar, 2014, p.52). Cette convention pose comme nécessaire la reconnaissance des dimensions immatérielles du patrimoine.

S'inscrivant dans une compréhension globale du fait social et de la culture (Jadé, 2006, p.43), le patrimoine culturel immatériel (pci) comprend des artefacts, mais aussi des pratiques vivantes et évolutives et des connaissances transmises de génération en génération et par lesquelles une communauté ou un groupe exprime son identité culturelle et sociale (Unesco). De plus en plus qualifié de « vivant » (Gob, 2004 p.47), le pci valorise les pratiques et les savoir-faire selon des formes adaptées *pour et par* les communautés. Un renversement est alors opéré : la pratique, et non plus l'objet matériel, devient l'objet

patrimonial (Hottin, 2010, p.16). Selon Khaznadar, sa préservation se montre importante pour la sauvegarde de la diversité culturelle et de la créativité de l'humanité, afin que le patrimoine reste « un témoin de la créativité des individus et de leur recherche toujours intarissable d'imaginaire » (Khaznadar, 2014, p.17).

Au seuil du XXI^e siècle, le patrimoine est devenu tout ce qu'un groupe décide d'intituler de la sorte. Ainsi, pour le Groupe-conseil sur la Politique du patrimoine culturel du Québec :

Peut être considéré comme « patrimoine » tout objet ou ensemble, matériel ou immatériel, que s'approprie une collectivité en reconnaissant sa valeur de témoignage et de mémoire historique et en faisant ressortir la nécessité de le protéger, de le conserver et de le mettre en valeur. (Groupe-conseil sur la Politique du patrimoine culturel du Québec, 2000, p.33).

Comme le note Bernard Schiele, cette conception se déploie selon l'idée que désormais le patrimoine est dans tout ; il est ce qui a été stabilisé dans la mouvance ; il est une affirmation identitaire ; et il reste un combat (Schiele, 2002, p.231-232). La question du patrimoine devient une forme politique de résistance à l'homogénéisation culturelle. Du moins, il reste un objet de débat et « un moyen pour penser notre modernité » (Schiele, 2002, p.251).

1.1.2 Quel(s) patrimoine(s) pour la danse ?

La notion de patrimoine recouvre désormais une réalité multiforme, immatérielle et de plus en plus polysémique (Schiele, 2002). Il importe d'autant plus, dans cette nouvelle réalité, de préciser en quoi le patrimoine de la danse se particularise. Pour François Mairesse, le patrimoine suggère que l'héritage a une valeur symbolique pour la société ou pour certaines communautés (Mairesse, 2006). Sa valorisation résulterait d'un travail sur la mémoire « qui consiste non seulement à réunir certains éléments du passé pour constituer des séquences intelligibles, mais également à conférer aux éléments identifiés un sens et une légitimité en fonction des actions du présent » (Mairesse, 2006, p.86-93). En ce sens, le patrimoine d'aujourd'hui est celui d'une culture vivante qui ne se considère plus dans

un rapport strict au passé, mais en référence avec le présent (Côté, 2015). Cet élément de définition du PCI s'applique au patrimoine dansé dont les notions matérielles et immatérielles le défini comme étant à la fois ouverte sur les traces du passé et au présent.

Le Regroupement Québécois de la Danse (RQD) à Montréal propose cette définition du patrimoine de la danse :

Le patrimoine de la danse est à la fois matériel et immatériel. Il est constitué d'un ensemble de pratiques corporelles, de savoir-faire et de documents que la communauté reconnaît pour leur valeur de témoignage et de mémoire, tout en affirmant l'importance de les conserver, de les mettre en valeur et de les transmettre. Il concerne aussi bien l'œuvre chorégraphique écrite que l'improvisation, les présentations en salle qu'*in situ*, les métiers du spectacle que ceux de l'enseignement, et débute là où démarre toute activité professionnelle de la danse (RQD, 2019).

Cette définition indique l'importante présence d'un écosystème en danse qui touche différentes sphères et acteurs de la création, diffusion, production, formation comme de la réception des publics¹⁰. Elle souligne également le double registre mémoriel de la danse, soit un patrimoine matériel qui est composé de documents (textuels, iconographiques, audiovisuels et scéniques) et d'éléments immatériels du patrimoine comme les savoir-faire, les intentions et la démarche de l'artiste, la mémoire et l'expérience de l'interprète et du spectateur. Il importe d'autant plus, dans un tel contexte, de préciser en quoi le patrimoine de la danse se particularise en tant que patrimoine immatériel.

Le patrimoine culturel immatériel (PCI) ne se limite pas qu'aux manifestations tangibles comme les sites, les objets ou les monuments, mais aussi aux « pratiques, représentations, expressions, connaissances, savoir-faire ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés¹¹ ». Loin de figer le patrimoine, la Convention insiste sur le caractère dynamique du patrimoine et rappelle l'importance « de la transmission, la transformation et le pouvoir de revitalisation des communautés »

¹⁰ Voir appendice A : État des lieux des institutions muséales et patrimoniales chargées de la conservation des témoins des arts du spectacle et plus spécifiquement de la danse en Occident.

¹¹ Cf. UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine immatériel*.
<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=home>

(Turgeon, 2010). La question de la sauvegarde du patrimoine immatériel amène alors à distinguer deux éléments : la préservation qui passe par la transmission d'un savoir-faire au sein des communautés et la conservation des supports, par la documentation et l'étude. Cette transformation au sein des mesures de préservation laisse présager un véritable bouleversement du paradigme de la conservation vers la transmission (Bénichou, 2013).

À cette caractéristique de double référence définissant le PCI s'adjoint une double nature à la fois matérielle et immatérielle qui est particulièrement importante pour comprendre le patrimoine de la danse. Le PCI comprend des artefacts, mais aussi des pratiques vivantes et des connaissances transmises de génération en génération, par lesquelles une communauté, un groupe exprime son identité (Unesco). Un renversement s'opère alors : la pratique et non plus l'artefact devient l'objet patrimonial par excellence (Hottin, 2008). La mémoire ne s'incarne plus uniquement dans la matière, mais dans des pratiques sociales et culturelles (Harrison, 2008 cité dans Kirshenblatt-Gimblett, 2004). L'attention se porte sur le processus et, comme le relève Barbara Kirshenblatt-Gimblett, sur les porteurs de traditions tout comme leur habitus (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, p.54). La danse est une pratique artistique qui a su transmettre de génération en génération des savoir-faire techniques, expressifs et artistiques portés par le danseur. Cette culture de l'oralité et de la corporéité est un patrimoine immatériel à préserver, qui correspond aux mesures de sauvegarde du PCI¹². Comme le note Laurier Turgeon, il s'agit désormais de se soucier non seulement de la conservation de l'objet dans sa forme physique, mais aussi de préserver la pratique grâce à la transmission (Turgeon, 2010) et la création.

Le caractère de présence sensible est un autre élément de définition du PCI qui révèle la particularité du patrimoine de la danse (Côté, 2015). Selon Leniaud, le patrimoine immatériel peut être défini à la fois comme un contexte et un ensemble de liens invisibles (Leniaud, 2008). Pour reprendre l'expression de ce dernier, on peut parler des sources immatérielles de « l'émotion patrimoniale » (Leniaud, 2008, p.23), mais aussi des pensées et des affects qui s'attachent au patrimoine. Vincent Auzas et Van Troi Tan envisagent

¹² C.f. UNESCO. *Texte de la convention sur la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. <<http://www.unesco.org/culture/ich/fr/convention>> (consulté en mai 2014).

quant à eux la dimension du sensible dans une perspective patrimoniale et rendent compte des différentes formes de sensibilité que peut porter un patrimoine qui s'articule autour d'intensités affectives, émotionnelles et d'expériences corporelles, sensorielles, sensuelles des individus et des sociétés (Auzas et Tran, 2010). En tant qu'art vivant, la danse fait appel au corps comme lieu de l'expérience sensible. C'est ce que relèvent également les recherches en *performance studies* qui définissent le PCI comme une façon de mieux envisager la compréhension de l'expérience sensible et sensorielle de la présence, du vivant et du rapport au monde (Kirshenblatt-Gimblett, 1999, p.5).

Enfin, la double nature du PCI implique une interrelation entre la matérialité de l'objet et l'immatérialité de la mémoire ; l'un se construisant par rapport à l'autre (Turgeon, 2009). D'ailleurs, si la sauvegarde du PCI est liée à la fois à la conservation du patrimoine matériel et à la transmission du patrimoine immatériel, elle dépend surtout d'une approche globale qui repose pour reprendre l'UNESCO sur la « préservation, la protection, la mise en valeur, la transmission et la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine »¹³. Mariannick Jadé soutient que la conception mémorielle et historique du patrimoine amène dorénavant à penser celui-ci comme un « phénomène universel fondamentalement lié à la condition humaine et dont l'exercice peut concerner toute l'étendue du réel » (Jadé, 2006, p.19). Le patrimoine immatériel est alors envisagé de façon holistique ou, pour reprendre l'expression de Kirshenblatt-Gimblett, comme une métaculture (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, p. 2).

Ainsi, pour rendre compte de la globalité du patrimoine de la danse, tant les traces matérielles que la mémoire vivante sont nécessaires. L'interrelation entre la matérialité de l'objet et l'immatérialité de la mémoire renvoie à une dynamique où les éléments immatériels et matériels s'incarnent l'un dans l'autre (Luxen, 2003). Comme le mentionne Jean-Louis Luxen, « le patrimoine physique ne prend pleinement son sens qu'avec l'éclairage des valeurs qu'il sous-entend. Et réciproquement, la dimension immatérielle, pour sa conservation, doit s'incarner dans des manifestations tangibles, des signes

¹³ Cf. UNESCO. *Texte de la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. <<http://www.unesco.org/culture/ich/fr/convention>> (consulté en mai 2014).

visibles.» (Luxen, 2003). Jean-Louis Luxen présente ainsi deux notions essentielles pour la clarté de la réflexion, soit la dimension immatérielle du patrimoine matériel et la nécessaire matérialisation de l'immatériel, deux dimensions d'une même réalité (Luxen, 2003). Ce double registre et leur nécessaire interaction pose avec d'autant plus d'acuité la question des mémoires de la danse.

1.1.3 Mémoires et patrimoines de la danse

Bien des artistes et théoriciens de la danse affirment que la mémoire essentielle est celle des corps, « là où se réalisent vraiment le mouvement et la danse, avant même que soit composée une forme, dans le temps et l'espace » (Pouillaude, 2009). L'identité d'une œuvre chorégraphique, écrit Laurence Louppe, s'inscrit dans l'acte performatif et l'expérience vécue du danseur (Louppe, 2004). De par sa nature événementielle, elle survit dans la mémoire de ses témoins et praticiens (Pouillaude, 2009), p.379). La danse est un art de la présence et résiste à la reproduction, à son écriture et s'appuie sur l'oralité (Bernard, 2001, p.215-221). La danse ne se transmet pas comme la musique, c'est-à-dire par « le support d'une partition qui fixerait les critères d'identité de l'œuvre, mais bel et bien par le biais de passations » (Pouillaude, 2009, p.265). La danse peut aussi se transmettre avec des partitions mais aussi par « une reprise de rôle d'un danseur à danseur ou d'un chorégraphe à danseur et d'une transmission qui s'opère par une pluralité de langages : verbal, gestuel ou corporel » (Bernard, 2001), p.163). Les modalités de transmission d'un corps à un autre, basées sur l'oralité, procèdent d'une mémoire corporelle et kinesthésique. Cette expérience et ce savoir-faire technique et expressif revêtent une importance mémorielle significative (Auzas, Tran, 2010).

Ainsi, quoique la danse requiert des modes de mémoire procédant d'un patrimoine matériel et documentaire, comme l'archive et les traces produites et laissées par la danse, elle exige également un patrimoine immatériel, soit une mémoire vivante, imprégnée d'oralité et de gestualité, qui ne se fixe « nulle part ailleurs que dans des corps et des consciences. » (Le Moal, 1998, p.6). La mémoire de la danse renvoie à ce que l'histoire de la danse laisse comme traces et pour Martial Poirson à une « mémoire vive du spectacle,

entendue comme mémoire vivante, prise sur le vif de la création et comme mémoire incorporée dans les gestes tant techniques qu'artistiques du spectacle » (Poirson, 2008, p.7). Entre les traces immatérielles du spectacle et les traces tangibles qui en témoignent, l'œuvre chorégraphique donne lieu à une série de documents qui sont autant de témoignages sur une danse. Pour rendre compte de la globalité du patrimoine, tant les traces matérielles que la mémoire vivante sont nécessaires.

1.1.4 Quels témoins du patrimoine de la danse ?

La complexité du rapport de la danse au patrimoine qu'entraîne la double nature de ce patrimoine se répercute nécessairement sur le choix des témoins de ce patrimoine de la danse. Que peut-on conserver pour témoigner du patrimoine de la danse ? Plus spécifiquement quelles sont les traces générées par la danse que l'on peut conserver, à la fois comme patrimoine matériel mais aussi comme manifestations tangibles du patrimoine immatériel¹⁴. La danse a suscité de tout temps une production écrite multiple, entre encyclopédies et traités, ouvrages sur l'histoire de la danse ou des réflexions, etc. néanmoins comme le note Desalme, l'idée persiste d'un antagonisme entre la pratique et la théorie de la danse (Desalme, 2006). En effet, la transmission de la danse étant de tradition orale et gestuelle, a souvent été prise avec la reconnaissance de pouvoir mettre en mots ses pratiques.

Les traces matérielles sont certes des témoins pertinents, quoique partiels du patrimoine de la danse. Les objets, comme les maquettes de scénographies, les costumes, accessoires et les décors ont une valeur importante par leur fonction et leur charge émotive ou symbolique. Le costume de scène notamment, puisqu'il est le témoin le plus proche d'une réalité du spectacle et porte en lui la mémoire des mouvements du danseur prend une valeur particulière (Sanjuan, 2010). Il est, selon Sanjuan d'une certaine manière, la dernière manifestation matérielle du travail du corps du danseur (Sanjuan, 2010).

¹⁴ C.f. Côté, J-A. (2012). Le patrimoine de la danse : état des lieux et des moyens de sa conservation. Travail dirigé, Université du Québec à Montréal.

Les documents écrits, manuscrits ou imprimés, sont des traces pertinentes pour témoigner du patrimoine de la danse (C.f Desalme 2006). Parmi les témoins matériels répertoriés, nous trouvons les documents écrits, notamment les systèmes de notation de la danse qui occupent une place spéciale dans l'histoire de la conservation de la danse ; les documents audiovisuels de plus en plus présents dans les fonds d'archives ; enfin les nouvelles technologies, qui cherchent encore leur place mais qui s'avèrent essentielles comme support de conservation et plateforme de diffusion. La danse n'est toutefois pas réductible à ces seules traces matérielles, une partie de la mémoire de la danse est en effet vivante. Trois traces ont été identifiées pour aborder la mémoire vivante de la danse : le danseur comme porteur d'un mode de conservation vivant du patrimoine, la transmission d'un maître à son élève ou du chorégraphe au danseur puis le témoignage du spectateur.

Les documents audio-visuels sont également des traces matérielles qui jouent un rôle de documentation, capable de rendre compte d'un spectacle, une danse ou une performance à un moment donné et de documenter une chaîne de création chorégraphique, du travail en studio jusqu'au spectacle sur scène (Lecours, 2009). Ils prennent la forme de photos, d'enregistrements audio-visuels ou audio. À partir du milieu des années 50 et jusqu'à la fin des années 70, la vidéo représentait le premier moyen pour enregistrer les spectacles, garder des traces de leçons, de répétitions ou d'interviews (Gault, 2008) ; elle est ainsi devenue un moyen fondamental de transmission de la culture de la danse et, pour Charles Picq, « le meilleur moyen et le plus pratique pour garder la mémoire d'une œuvre » (David, 2011, p.34). Puis, l'arrivée des nouvelles technologies représente une avancée importante pour le monde de la danse, dans la mesure où il y trouve un support multimédia de conservation du mouvement, de création, de diffusion et de médiation. Quoique les documents audio-visuels et numériques restituent le mouvement dansé, ils n'en demeurent pas moins des témoins matériels.

Les témoins du patrimoine de la danse se déclinent en de nombreux documents matériels, écrits, audiovisuels ou virtuels. Toutefois comme le note Rousier et Sebillotte, « cet ensemble de documents ne suffit pas pour appréhender la multiplicité des aspects que recouvre la mobilité du corps humain et des codes gestuels impliqués dans une

chorégraphie, ni pour comprendre les modes de représentation du corps et les philosophies dont ils relèvent » (Rousier et Sebillotte, 2004, p.96-105). En effet, le patrimoine des arts du spectacle vivant et donc celui de la danse se manifeste également par la présence du vivant. La question de la mémoire en danse touche celle de la mémoire du corps (Martin, 2008). Selon Le Moal, le corps du danseur est en quelque sorte la matérialité de la danse, de même qu'il en est, peut-être, « la seule véritable trace » (Le Moal, 1998). Sans le danseur, la danse n'existerait pas. Ainsi, l'immatérialité du patrimoine de la danse véhicule souvent l'idée de son impossibilité à fixer de façon tangible les processus dans le corps des danseurs, favorisant toujours la représentation en salle ou la nécessité de réactualiser l'œuvre à chaque représentation (Yokel, 2011). La question de la conservation de la mémoire vivante reste ouverte, mais la documentation peut y pallier (Desalme, 2006). Différents documents peuvent servir à la fois d'outil de conservation des œuvres et de moyen de transmission pour la reprise en danse. La danse pouvant difficilement être captée sur un support unique, plusieurs traces sont nécessaires pour témoigner d'un patrimoine chorégraphique.

Comme le note Marie-Josée Lecours, la documentation se fait à toutes les étapes, depuis la création (croquis, esquisses, notes du chorégraphe, maquettes de costumes et décors, notations chorégraphiques, captations vidéo) jusqu'au cycle de représentations sur scène (programmes de spectacles, affiches, photographies, coupures de presse, captations vidéo) (Lecours, 2009). Les documents qui permettent de retracer le parcours d'un artiste ou l'histoire d'un organisme (compagnies de danse, festivals, théâtres, diffuseurs ou écoles) ont également une valeur patrimoniale (Lecours, 2009). Il peut s'agir de photographies, d'entrevues filmées, de correspondances, de captations vidéo, de dessins, de programmes, d'affiches, etc (Lecours, 2009). Les stratégies de documentation et de conservation liées au travail artistique et plus particulièrement aux œuvres chorégraphiques se font dès l'étape de la recherche et de la création (Adams, 2004). Les archives administratives et artistiques, la documentation audiovisuelle, les notations chorégraphiques, mais aussi les peintures, les sculptures, les dessins, les films, les photographies, les œuvres chorégraphiques, les manuscrits ou les écrits, publiés ou non,

ainsi que les droits d'auteurs composent également le patrimoine artistique (Préfontaine, 2015).

Si les témoins matériels et immatériels peuvent être distingués, il est néanmoins nécessaire de développer une approche globale entre patrimoine matériel et immatériel. Le patrimoine de la danse se révèle par des traces tangibles et intangibles qui sont indéniablement liées l'une par rapport à l'autre. Enfin, cette nouvelle conception du patrimoine pose aussi de nouveaux défis, notamment pour les musées qui deviennent des lieux de transmission de la mémoire, plutôt que des observatoires du passé, poussant le questionnement : comment exposer le patrimoine immatériel, comment ne pas « fossiliser le patrimoine vivant » (Gob, 2004) ?

1.2. La préservation de la danse

Les milieux de la danse ont montré une certaine préoccupation pour la préservation de la danse. Au fil de son histoire, la danse a revendiqué un rapport à une mémoire non seulement matérielle ou documentaire, mais aussi vivante. L'évolution des moyens déployés pour concrétiser cet intérêt, en appui sur l'émergence de nouveaux moyens de communication, notamment audiovisuels et numériques, montre toutefois d'importantes différences. Cette préoccupation en mutation quant aux moyens l'est également en ce qui concerne le rapport à la mémoire en danse contemporaine, en France notamment, ce qui a transformé les dynamiques patrimoniales existantes et ouvert la porte à de nouvelles formes et modalités de conservation et de transmission. Une brève présentation de l'état des lieux et des moyens de préservation de la danse permet de mesurer la relative importance qui lui est accordée tout en situant le contexte de notre recherche.

1.2.1 Conserver et transmettre la danse

La question de la documentation de la danse n'est pas récente. Néanmoins, il apparaît comme le note Desalme « que les structures capables de conserver et diffuser les documents tardent à se mettre en place » (Desalme, 2006). Certains enjeux peuvent expliquer ce manque, soit l'hétérogénéité des documents en danse, ce qui complique la gestion et le traitement mais aussi les exigences d'une documentation spécifique liée à la danse (Deslame, 2006). En effet, les documents liés à la danse sont nombreux et hétérogènes dans leurs formes et leurs contenus. La documentation est aussi très spécifique car elle « concerne un art qui ne se tient que dans les corps vivants » (Deslame, 2006). Certains documents comme les textes ou les notations peuvent décrire le mouvement, les images donnent à voir deux dimensions, mais pour Deslame en l'absence des corps, ce que l'on conserve de l'œuvre n'est pas l'œuvre, mais une trace (Deslame, 2006). Le travail du conservateur de musée ou de l'archiviste de bibliothèque se situe dans cet écart entre l'œuvre et les traces (Deslame, 2006).

La préservation de l'art chorégraphique a principalement préoccupé les théâtres, les opéras, les écoles de danse et les compagnies en charge du répertoire chorégraphique et de l'enseignement de la danse. En France, par exemple, on pense à la Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris pour la danse, la Comédie-Française et l'Odéon pour le théâtre, tandis que les établissements de formation comme les conservatoires disposent de leurs propres modes de transmission. La première démarche institutionnelle de préservation de la danse a été ordonnée par Louis XIV (Filloux-Vigreux, 2001)¹⁵. En 1661, le roi accorde par lettre patente, l'établissement de l'Académie Royale de Danse à Paris¹⁶. L'évolution de la danse dite savante se développe à travers l'Académie royale de danse, ancêtre de l'Opéra de Paris, et dont les maîtres établirent les règles de la danse académique classique (Filloux-Vigreux, 2001). La préservation touche alors la question de la transmission du répertoire

¹⁵ Louis XIV est attaché à la danse, il est lui-même danseur. Le rôle principal qui est à l'origine de son surnom, le roi soleil est le Ballet de la nuit.

¹⁶ Louis XIV (1638-1715) ; roi de France. Lettres patentes du Roy, pour l'établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris. Vérifiées en Parlement le 30 mars 1662. (Filloux-Vigreux, 2001).

chorégraphique et la conservation des archives. En effet, en Europe, la conservation des productions archivistiques des activités des théâtres devient une préoccupation générale à la fin du 19^e siècle. Comme en témoigne la création de la bibliothèque et du service d'archives de l'Opéra Garnier en 1877. Puis, c'est en 1878 lors de l'ouverture d'une section théâtrale à l'Expo universelle que l'Opéra Garnier envisage d'adjoindre un musée à la bibliothèque (Kerhoas, 2000, p.42-47).

La mise en œuvre des démarches de conservation de la danse, repose aussi sur des individus qui ont conservé en un lieu, un ensemble d'objets et de documents pour la constitution d'une collection (Kerhoas, 2000). Dès le XVIII^e siècle, collectionneurs privés, érudits et passionnés de la danse ont réuni de vastes collections. Mentionnons Charles Nutter, archiviste, librettiste et historiographe de la BMO à Paris ; Rolf de Maré, mécène suédois à l'origine du Musée Jean Borlin des Archives internationales de la danse (AID) et du Dansemuseet à Stockholm ; Gabrielle Ethovan, comédienne et collectionneuse à l'origine de la Dance collection du Victoria & Albert museum ; ou encore, la danseuse Cristina Hoyos dont la collection personnelle est à l'origine du Museo del baile flamenco à Séville ; de même que la danseuse Alicia Alonso des ballets nationales de Cuba dont la collection privée est à l'origine du Musée de la danse à Cuba. Au Canada, Ludmilla Chiriaeff, fondatrice des Ballets Chiriaeff, qui deviendra plus tard les Grands Ballets Canadiens, a créé la première bibliothèque nationale consacrée à la danse où sont conservés maquettes, dessins de costumes, gravures, photos, sculptures et la collection de lithographies du collectionneur, ancien danseur et commissaire de la bibliothèque, Vincent Warren ; Dena Davida, danseuse et enseignante, a collaboré à la mise sur pied du centre de diffusion Tangente et de son Centre de documentation qui conserve toutes les traces liées aux productions de Tangente ; ou encore, le Dance Collection Danse (DCD) à Toronto, mis sur pied par les danseurs Lawrence et Miriam Adams (Bowring, 2011, p.2). Ces individus, par différents actes de transmission (collecte, acquisition, transfert, conservation, diffusion), ont participé à la préservation d'une mémoire de la danse.

Comme le note Sophie Préfontaine, certains chorégraphes contemporains ou leur entourage ont mis en œuvre des processus de préservation qui témoignent de la création d'une œuvre et qui en pérennisent la transmission : Peggy Parker (Choreographer's trust) ;

l'Espace Perreault (Les boites chorégraphiques) ; Merce Cunningham (Merce Cunningham Trust) ; William Forsythe (Choreographic Object et Synchronous Objects) ; Margie Gillis (fonds Margie Gillis à Bibliothèque et Archives Canada, Projet Héritage) ; Anna Teresa de Keersmaecker (Carnet d'une chorégraphe, en collaboration avec Bojana Cvejic) ; Fernand Nault (fonds chorégraphiques Fernand Nault, fonds de dotation créés par l'Académie de danse de l'Outaouais) ; Meg Stuart (On va ou ?, en collaboration avec Damaged Goods) (Préfontaine, 2015, p.55).

Si l'Europe témoigne d'une certaine vitalité en ce qui concerne la conservation des témoins du patrimoine chorégraphique, les Etats-Unis ne sont pas en reste, grâce entre autres aux universités américaines et à un vaste réseau de centres d'archives et de bibliothèques. Elles possèdent d'importantes collections documentaires et mettent en œuvre des actions de conservation, de formation, de traitement documentaire et de valorisation (Deslame, 2006). Le premier établissement dédié exclusivement à la danse aux États-Unis est le *Dance Notation Bureau* (DNC) créé en 1940¹⁷. En 1944, est fondée la Dance Division de la *New York Public Library* (NYPL) qui rassemble en un seul lieu tous les documents concernant la danse et constituée en une collection identifiée. En 1992, est créée la *Dance Heritage Coalition*¹⁸ (DHC) qui rassemble sur une plateforme internet plusieurs fonds d'archives¹⁹ et initie des programmes de collecte, de conservation, de traitement documentaire et de valorisation du patrimoine de la danse (Desalme, 2006).

Toutefois, l'histoire des classifications montre que la danse aux États-Unis a longtemps été un domaine négligé par rapport au théâtre ou à la musique (Desalme, 2006). Elle a souvent été intégrée à la catégorie « sport et récréation » et a également souffert du

¹⁷ Destiné à la conservation et à la diffusion des notations chorégraphiques, le DNC élargira ses collections au fil des années et s'attachera à la recherche et à la formation de la notation Laban.

¹⁸ Dance Heritage Coalition. <http://www.danceheritage.org/>

¹⁹ On y retrouve les fonds d'archives de la Music Division de la Bibliothèque du Congrès, de la Dance Division de la New York Public Library et du San Francisco Performing Arts Library and Museum. Plus tard, se sont ajoutés les fonds d'archives de l'American Dance Festival créés en 1934 par Martha Graham, Hanya Holm, Doris Humphrey et Charles Weidman, ceux de l'Institut de recherche sur les arts du spectacle et du département de danse de l'Ohio State University créés en 1951, ceux du Jacob's Pillow Dance Festival fondé par Ted Shawn en 1933 ainsi que les archives du Dance Notation Bureau et du Harvard Theatre Collection.

puritanisme ambiant (Wagner, 1997 cité dans Desalme, 2006). Dans ces conditions, pendant longtemps les documents liés à la danse n'ont pas été estimés ou considérés dignes d'être conservés (Desalme, 2006). Aux bibliothèques et centres d'archives, s'ajoute le *National Museum of Dance & Hall of Fame* créé en 1986 qui est un musée entièrement dédié à la danse et affilié à la *School of the Art* une école de danse qui offre un programme d'enseignement et de formation en danse. Enfin, différents musées conservent dans leurs collections une section danse comme le MOMA, le *Withney Museum*, le *Philadelphia Museum of Arts*, etc.²⁰

Depuis le milieu des années 2000, les initiatives se multiplient autour de la documentation de la danse et de la captation de mouvements au moyen des technologies numériques^{21 22} (Bardiot, 2013). Les travaux conduits pendant plus de vingt ans par William Forsythe en font l'un des pionniers. Les nouvelles technologies permettent aussi la numérisation du patrimoine documentaire et sa diffusion sur le web. Compte tenu des formats qui évoluent rapidement, le numérique ne constitue sans doute pas le support le plus fiable (RQD, 2019). Néanmoins, il existe différents moyens pour maximiser la préservation²³. Dans cette ère du numérique, plusieurs bibliothèques ont numérisé et mis en ligne leurs collections, comme le projet *numéridanse.tv*²⁴. Présenté comme une vidéothèque internationale de danse en ligne, *numéridanse.tv* réunit des extraits vidéo d'œuvres chorégraphiques nationales et internationales²⁵. Des ressources sont ainsi rendues disponibles pour tous, via le web, sur des catalogues informatisés permettant de parcourir

²⁰ Voir appendice A : État des lieux des institutions muséales et patrimoniales chargées de la conservation des témoins des arts du spectacle et plus spécifiquement de la danse en Occident.

²¹ Captures du mouvement à même le corps des danseurs, base de données consultable sur Internet, outils d'annotation vidéo des captations et des répétitions, générateur de partition, etc.

²² Mentionnons les programmes de recherches « Inside Movement knowledge » ; « Media Art Notation System », « The Digital Performance Archive » (DPA) et l'Alliance de recherche DOCAM.

²³ Voir les publications proposées par Bibliothèque et archives nationales du Québec (BANQ): https://www.banq.qc.ca/archives/archivistique_gestion/ressources/publications/numerisation/ et le tutoriel produit en 2007 par l'Université Cornwell (États-Unis) : Gestion de la conservation de collections numériques : <http://www.dpworkshop.org/dpm-french/index.html>

²⁴ Porté par la Maison de la danse de Lyon en partenariat avec le Centre national de la danse à Pantin, et soutenu par le ministère de la Culture et de la Communication en France.

²⁵ Dont celle de la Fondation Jean-Pierre Perreault.

des banques de données très variées (Association canadienne des organismes artistiques, 2017).

Les nouvelles technologies sont aussi devenues des laboratoires de création pour la danse. Elles permettent à la danse de développer d'autres moyens de diffusion, avec des expositions virtuelles, par exemple, comme « Jean-Pierre Perreault, chorégraphe ». Certains musées choisissent d'exposer la danse par l'entremise de muséographies interactives, d'environnements multimedia immersif et de divers dispositifs de projection. L'exposition « Corps rebelles » présentée au Musée des civilisations à Québec en 2015 s'inscrit dans ce courant. Entre moyen de captation, outil de création, dispositif multimédia et plateforme de diffusion, les nouvelles technologies sont devenues des outils fondamentaux dans la transmission de la culture de la danse.

1.2.2 Établir un nouveau rapport à la mémoire en danse contemporaine

Conserver et transmettre le patrimoine chorégraphique préoccupe les milieux de la danse depuis le XVIIe siècle. Les moyens déployés pour concrétiser cet intérêt ont certes évolué, entraînant d'importantes différences. En France, à la fin du XXe siècle, une mutation s'opère en danse contemporaine en ce qui concerne le rapport à la mémoire. La danse contemporaine, à la différence de la danse classique, ne dispose pas d'un dispositif institutionnel de transmission permettant d'assurer la pérennité des styles et la relève des générations (Abeille, Launay et Pagès, 2007, p.30)²⁶. Au contraire, pour certains, elle s'est construite en résistance aux institutions classiques de la danse, notamment par son caractère multidisciplinaire et son refus d'être figée par toute logique de patrimonialisation. La figure de l'auteur-chorégraphe s'est affirmée et la notion d'œuvre chorégraphique a émergé (Le Moal, 1998).

²⁶ En France, notamment, ce sont la Comédie-Française et l'Opéra Garnier à Paris qui ont longtemps joué un rôle moteur dans la patrimonialisation du spectacle vivant. Les activités mémorielles en danse contemporaine débutent dans les années 1980 avec par exemple la création de la Cinémathèque en danse et la manifestation « Vidéo-danse » au Centre Georges Pompidou. (Abeille, Launay et Pagès, 2007, p.30).

Dans ce contexte, un corpus d'œuvres s'est constitué dont la connaissance et l'accessibilité ne sont pas toujours développées ni valorisées. Pour d'autres diverses démarches se sont amorcées autour de la transmission d'une mémoire de la danse contemporaine par des chorégraphes contemporains et des fondations issues de compagnies chorégraphiques²⁷. Certains ont revendiqué les conditions d'un héritage propre à la danse contemporaine qui s'appuie sur « l'impossible reconduction à l'identique d'une œuvre » (Launay, 2007, p.47) et sur un modèle « non-généalogique de la transmission »²⁸. La danse contemporaine a ainsi remis en question les notions de répertoire et de patrimoine avec ce qu'elles impliquent de conservation, d'archivage, de reprise et de transmission.

En France, dans les années 1990, émerge un nouveau rapport à l'héritage et à la mémoire chorégraphique. Selon Philippe Le Moal, cet intérêt pour la mémoire de la danse trouve son origine dans « l'épreuve de la mort et l'affirmation du chorégraphe-auteur » (Le Moal, 1998). La disparition des figures majeures de la danse a effectivement suscité une réflexion de fond sur l'héritage chorégraphique contemporain et sa transmission (Le Moal, 1998). Cette évolution s'accompagne d'une affirmation de la notion d'auteur. La figure du maître a laissé place à celle du professeur et du chorégraphe-auteur qui réunit les fonctions de création et de formation, auparavant dévolues aux écoles (Le Moal, 1998). Dès lors, la figure du chorégraphe-auteur fait émerger la notion « d'œuvre en danse » (Louppe, 2004, p.320-321) et conséquemment, celle du droit d'auteur. Dans ce contexte, la question de l'avenir des œuvres chorégraphiques comme de leur pédagogie (en dehors du sort patrimonial), note Isabelle Launay, se posait avec une certaine urgence (Launay, 2007). Le colloque « L'instant, la mémoire et l'oubli », qui s'est tenu dans le cadre du Festival d'Arles en 1989, a été capital dans la prise en compte d'une réflexion sur les pratiques mémorielles en danse (Martin, 2008). L'introduction du programme en témoigne :

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

²⁷ Comme Les Carnets Bagouet, la Fondation Merce Cunningham ou la Fondation Jean-Pierre Perreault.

²⁸ Selon l'expression de Catherine Perret, « pour un modèle non généalogique de la transmission ». Dans FILS, l'art et la transmission de la modernité, Rue Descartes, n. 30. P.57-72. Paris : PUF, décembre 2000 cité dans Abeille, Launay et Pagès, 2007.

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 d'ici et d'ailleurs, d'hier, aujourd'hui et demain (Festival d'Arles, 1989).

Un nouveau rapport à l'héritage chorégraphique est ainsi révélé qui appelle une réflexion sur l'avenir de la mémoire des œuvres.

Suite à ces réflexions, Philippe Le Moal dans *La danse à l'épreuve de la mémoire : analyse d'un corpus écrits sur la mémoire de la danse* cerne, à partir d'un corpus de commentaires et réflexions de danseurs et chorégraphes français sur le thème de la mémoire de la danse, les grandes lignes qui structurent le discours sur la mémoire de la danse et précise les enjeux théoriques d'une réflexion sur la mémoire de la danse (Le Moal, 1998). Le rapport de Le Moal rend compte des positions complexes des chorégraphes et danseurs actuels, oscillant entre devoir de mémoire et nécessité de l'oubli. Mais elles ont toutes un trait commun : en matière de danse, il ne peut y avoir une démarche patrimoniale pertinente sans que ne soit prise en compte la dimension du vivant (Le Moal, 1998). Les conclusions du rapport trouvent une application concrète et politique avec la création du Centre National de la danse (CND) à Pantin en 1998 qui depuis son ouverture, contribue à la préservation du patrimoine chorégraphique, par la collecte, l'étude, l'enrichissement et la mise en valeur des collections publiques ou privées dont il a la garde (cnd.fr). Lieu de conservation il est aussi un espace de création, de formation, d'activités culturelles, ainsi qu'un centre de ressources, d'expositions, de spectacles et un lieu de recherche et d'édition en danse. La sauvegarde du patrimoine chorégraphique est ici pensée dans une conception vivante de la mémoire et du patrimoine.

Désormais, c'est la mémoire vivante de la danse et des porteurs du patrimoine qui est à transmettre et à valoriser. Depuis la mise en place de la Convention pour la sauvegarde du pci, l'intérêt est de plus en plus tourné vers les porteurs du patrimoine et les communautés qu'on appelle les acteurs du patrimoine et qui mettent en place des moyens de sauvegarder un patrimoine vivant.

1.2.3 Conserver la danse au Canada : un intérêt peu concrétisé

Le milieu de la danse canadien et québécois, qui est de plus en plus concerné par l'héritage qu'il laisse aux générations futures²⁹, réclame l'établissement d'une véritable politique en faveur du patrimoine chorégraphique. Le besoin d'une structure fédératrice visant la préservation du patrimoine chorégraphique a été évoqué par plusieurs acteurs en danse au Québec (RQD, 2005). Néanmoins, les projets d'avenir semblent encore privilégier la production et la diffusion (Doyon, 2013). Diverses initiatives témoignent néanmoins d'une avancée.

Le milieu de la danse au Canada apparaît de plus en plus concerné par l'héritage qu'il laisse, quoiqu'il n'ait pas toujours les moyens d'en assurer la conservation et la mise en valeur. Dès les années 1980 certaines démarches ont été entreprises afin de sensibiliser le milieu de la danse à la question de la préservation de son patrimoine. Ainsi, quelques documents de recherche ont abordé la question du patrimoine de la danse au Canada, mentionnons le *Dance Resources in Canadian Libraries* (1982) qui a été l'une des premières références pour l'histoire des collections de la danse au Canada (Collier et Guilmette, 1982) ; *The Study of Dance Collections in Canada* (Rowat, 2000), une étude commandée par la section danse du Conseil canadien pour les arts en collaboration avec le ministère du Patrimoine canadien et *Legacy, Transition and Succession: Supporting the Past and Future of Canada's Arts Organizations* (Mac Skimming et D'Entremont, 2005) présenté au Conseil des arts du Canada.

Pour Theresa Rowat, directrice du Service des archives de l'Université McGill, le constat découlant de ces rapports est que, de façon générale au Canada, le patrimoine de la danse est dispersé, mal identifié et peu exploité (Rowat, 2000). En effet, elle observe que la communauté de la danse au Canada n'a pas relevé de manière systématique les données relatives à ses archives et que les types d'archives dans les collections comme les costumes, les décors et les maquettes posent problèmes en ce qui a trait à leur dépôt (Rowat, 2000).

²⁹ C.f Chan 2014 ; RQD 2012 ; Fondation Jean-Pierre Perreault 2015 ; Société pour le développement du Musée des arts du spectacle vivant 1993, 2015.

Elle constate également que les collections sont dispersées entre les institutions et les compagnies dont certaines n'ont pas, a priori, de vocation de conservation (Rowat, 2000). De plus, il n'existe aucune collection de référence qui couvre l'ensemble du champ de la danse à Montréal et aucun outil de centralisation de l'information ne permet de localiser ce patrimoine et d'en identifier le contenu (Rowat, 2000). De manière générale, ce patrimoine est peu accessible aux acteurs de la danse qui devraient en être les principaux destinataires (Rowat, 2000). Enfin, on retrouve peu de chercheurs et spécialistes, ce qui empêche la valorisation des fonds détenus par les bibliothèques ou les centres d'archives. À cela s'ajoute également un public peu familier avec l'histoire de la danse (Rowat, 2000).

Parallèlement à ces recherches, le milieu de la danse au Canada a mis en place diverses démarches en faveur d'une préservation du patrimoine chorégraphique. En 1986, le centre d'archives et d'édition *Dance collection Danse* (DCD) est fondé. Dans les années 1980, la Société pour le développement du Musée des arts du spectacle vivant (SDMASV) au Québec se positionne en faveur d'un musée du spectacle vivant et, en 1993, réalise une première étude de faisabilité d'un Musée d'art vivant à Montréal (Muséoconseil Inc, 1993). Dans le courant des années 1990, le milieu de la danse au Canada a commencé à s'intéresser à la question du patrimoine chorégraphique. Tandis que les arts visuels bénéficiaient de soutien pour la conservation des œuvres, les arts vivants peinaient à trouver un modèle institutionnel de conservation. Aucune institution patrimoniale fédérale n'intégrait systématiquement la danse dans ses collections (Rowat et Boivin, 2015).

Puis, en 2000, le milieu de la danse organise un symposium, dans le cadre du Festival Danse Canada, sur l'héritage chorégraphique et l'état des archives de la danse au Canada et, dans ce cadre, une stratégie de conservation du patrimoine de la danse est élaborée (La Société canadienne d'études en danse, 2002). En 2011, dans son Plan directeur de la danse professionnelle au Québec 2011-2021, le Regroupement québécois de la danse (RQD) fait de la question du patrimoine de la danse une de ses priorités et développe différents projets et études en ce sens.³⁰

³⁰ Dont un rapport de recherche sur la création d'un Observatoire culturel du secteur de la danse au Québec (2011) visant, entre autres, la valorisation du patrimoine chorégraphique documentaire

On retrouve au Canada différents lieux qui conservent des témoins de l'histoire et de la pratique de la danse ; centres d'archives et de documentation, universités et écoles, institutions publiques, compagnies privées et organismes en danse³¹. Néanmoins, force est de constater que les centres d'archives nationaux ont peu de fonds d'archives en danse. La Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) conserve quelques fonds d'archives en danse dont ceux de Paul-André Fortier, Françoise Riopelle, Fernand Nault, Ludmillia Chiriaeff, Martine Époque, Jean-Pierre Perreault et du feu Festival International de la Nouvelle Danse (FIND). Pour sa part, la Bibliothèque et Archives Canada (BAC) rassemble des fonds en danse de la compagnie de Margie Gillis, du Groupe la place Royal, de Gina Vaubois, du Groupe Dance lab, de l'école de danse Lacasse-Morenoff et du Centre national de arts et du *Dance in Canada Association*. La Bibliothèque des arts de l'UQAM conserve les fonds de Elisabeth-Leese et la presque totalité de Maurice-Lacasse-Morenoff. Il apparaît que le nombre limité de fonds d'archives en danse dans les institutions nationales est problématique dans la mesure où la question du patrimoine documentaire de la danse semble ne concerner que le milieu de la danse.

Plus encore, peu de musées au Canada conservent les arts vivants et, en ce qui concerne la danse, aucun ne possède de collections dédiées à la danse. Au Québec, on retrouve les fonds du Ballet Classique du Haut-Richelieu au Musée du Haut-Richelieu et, au Musée de la civilisation à Québec (MCQ), des décors du Théâtre de sable, et des costumes de séries télévisées de la Société Radio-Canada. Le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) et le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) ont fait l'acquisition d'une « Danse dans la neige », une performance de Françoise Sullivan restituée sous forme d'album photographique (Giguère, 2012) ; le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) a fait l'acquisition de « This situation », une œuvre performative de Tino Seghal. C'est peu, mais relevons une heureuse initiative.

sur un portail internet ; en collaboration avec la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), le *Guide des archives de la danse au Québec* (2015) et un guide pratique *Du patrimoine de la danse au Québec, état des lieux, perspectives et conseils pratiques* (2019).

³¹ Voir appendice A : État des lieux des institutions muséales et patrimoniales chargées de la conservation des témoins des arts du spectacle et plus spécifiquement de la danse en Occident.

En 2010, le Musée de la civilisation à Québec (MCQ) a adopté le projet de loi n. 82 sur le patrimoine culturel (LPC) qui vise, à travers des projets d'expositions comme *Corps rebelles* en 2015, de rendre compte de la définition actualisée du patrimoine culturel en incluant la notion de patrimoine immatériel (SMQ, 2012, p.2). Cette exposition a marqué un moment important pour la danse contemporaine québécoise qui entre enfin au musée. Le vernissage de cette exposition a également entraîné l'ouverture de la première Maison pour la danse de Québec (Lalonde, 2015) dédiée à la recherche, l'enseignement, la création, la production, la diffusion et la médiation en danse (La Rotonde, 2015).

Néanmoins, tout ce qui est en trois dimensions (décors, costumes, maquettes) a du mal à trouver un lieu pour être conservé et peu de musées en font l'acquisition. Pour Mathieu Viau-Courville, il s'agit là d'un enjeu lié au partage et à l'échange du savoir, « dans la mesure où aucune base de données nationale ne permet de créer un rapprochement entre les secteurs du spectacle vivant et les musées ou institutions patrimoniales » (Viau-Courville, 2015, p.5). Ainsi, le patrimoine particulièrement immatériel lié aux arts du spectacle vivant n'est jamais traité dans son entièreté. Pourtant, la question de la collecte, de la documentation, de la conservation et de la mise en valeur du patrimoine de la danse demeure capitale dans la prise en compte d'une culture chorégraphique. Comme le note Marc Boivin :

[...], il y a eu au cours des dernières années des avancées substantielles en ce sens, mais beaucoup de travail reste à faire, et le questionnement demeure. Il est urgent que la question des archives en danse dépasse le milieu de la danse lui-même et soit portée à l'attention sérieuse des institutions patrimoniales publiques. Il est également nécessaire qu'une réflexion sérieuse s'engage quant à l'influence des œuvres chorégraphiques sur la mémoire collective d'une société. (Boivin et Gagnon, 2015, p.98).

Ce bref état des lieux a permis d'identifier certaines démarches et acteurs qui participent à la préservation d'un patrimoine chorégraphique au Canada. Il révèle néanmoins l'absence d'un soutien politique et d'un relais institutionnel. Si le milieu de la danse manifeste une nette préoccupation pour la préservation, il n'en est pas de même des musées. Est-ce que les nouvelles frontières qui se dessinent en muséologie permettront aux musées d'ouvrir assez grandes leurs portes pour la préservation de la danse ?

1.3. Danse et muséologie

Certains musées en Occident ont pour mission de conserver les témoins du patrimoine chorégraphique, mais ce sont particulièrement les bibliothèques, les théâtres et les compagnies/écoles de danse qui sont en charge de leur conservation. Dans ce bref état de la situation de la danse au musée, nous présenterons, d'abord, des mutations muséales des dernières années qui témoignent de nouvelles pratiques et d'un souci de préserver la culture matérielle et la culture immatérielle, avec lesquelles les musées doivent désormais composer. Puis, nous montrerons l'influence de l'évolution de la notion de patrimoine culturel et les transformations engendrées dans les musées par cette évolution qui conduisent ces derniers vers de nouveaux défis et de nouvelles pratiques.

1.3.1 Nouvelles frontières de la muséologie

La conservation des collections en arts du spectacle et leur mise en valeur sont restées longtemps à l'écart de la muséologie. Ce sont surtout les institutions patrimoniales comme les bibliothèques et les centres d'archives en charge de la conservation des arts du spectacle qui témoignent d'une gestion des collections (Huthwohl, 2011). Et, au musée, les collections relatives aux arts du spectacle portent principalement sur le théâtre, la musique, l'opéra ou le costume de scène. De même, une étude conduite dans les musées sur les collections relatives aux spectacles des musées de la danse menée en France en 1995 révèle que, grâce aux parutions régulières, les fonds des bibliothèques consacrés aux arts du spectacle sont bien connus, mais non ceux des musées (Joannis, 1995, p.6-7). Cette étude, réalisée dans le cadre de l'Inspection générale des musées, montre également que les collections en danse sont très irrégulièrement réparties dans différents types de musée : d'histoire, d'histoire de l'art ou encore d'ethnologie (Veinstein, 1992). Enfin, ce qui est particulièrement significatif, la dernière édition du CNRS autour d'un recensement des musées et bibliothèques des arts du spectacle dans le monde, est incomplète, omettant certains musées de la danse (Veinstein, 1992).

Si depuis quelques années la danse au musée connaît une vitalité nouvelle, la question de l'institutionnalisation de la culture immatérielle semble aux prises avec des contradictions entre les pratiques muséales portées sur la conservation matérielle de l'objet et les dimensions éphémères des arts vivants. L'élargissement de la notion de patrimoine culturel et la reconnaissance de ses dimensions immatérielles, telles que les a définies l'UNESCO en 2003, ont orienté les musées vers de nouveaux champs d'action. Ces derniers viennent à modifier leurs pratiques d'exposition et de collecte, et envisager autrement la pérennisation de ces objets de mémoire.

En Occident, on retrouve quelques musées dédiés à la danse : le Danmuseet à Stockholm (1953), le National Museum of Dance dans l'État de New York (1986), le Museo nacional de la danza à Cuba (1998) ou encore le Museo del baile flamenco à Séville (2009)³². Dans ces musées, les objets collectionnés et exposés révèlent les sources que l'activité chorégraphique produit. Les dernières années ont vu des musées d'art contemporain³³ exposer la danse contemporaine en mettant de l'avant l'acte performatif (Wood, 2014). Auparavant, les conservateurs de musée cherchaient à acquérir un objet sous forme durable et à le fixer dans le temps de l'exposition. Désormais, on trouve dans les salles d'expositions des œuvres en mouvement qui remettent en question l'idée de permanence associée au musée (Wood, 2014). On cherche plutôt à réinventer le format de l'exposition muséale, en mettant de l'avant la corporéité, le vivant et l'éphémère, ce que Mathieu Copeland avait exploré, en 2008, à la Ferme du Buisson avec « Une exposition chorégraphiée » (Copeland, 2008).

De plus, artistes, chorégraphes, commissaires, chercheurs et conservateurs d'art contemporain proposent aujourd'hui une réflexion critique sur les conditions qui structurent le champ chorégraphique étendu au musée (Bénichou, 2020). Cette réflexion

³² Mais encore : la Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier à Paris (1881) ; le Performing art museum à Melbourne (1979) ; la German Dance Archive au Tanz Museum en Allemagne (2008) ; le Musée de la danse à Rennes (2008) ; le Theater and Performance Collection au Victoria and Albert Museum, à Londres (1911) ; le Living Art Museum à Reykjavicm, Islande (1978) ; le Museum of Performance and Design à San Francisco (2007).

³³ Comme le Musée d'art moderne de New York (1929), la Tate Modern à Londres (2006), le Musée d'Art contemporain à Barcelone (1995), le Musée d'art contemporain de Montréal (1965) et le Centre George Pompidou à Paris (1977).

porte, entre autres, sur la dualité entre deux régimes temporels : celui des objets témoins d'un passé, conservés en son institution, exposés et accessibles de manière permanente, et celui du temps de la présence propre à la représentation en danse. On retrouve un nombre croissant d'expériences chorégraphiques et de mises en scène du corps vivant dans les musées amène qui viennent en quelque sorte reconsidérer la structure du musée centrée sur l'objet ainsi que l'objet qu'est le musée (Wood, 2008, p.116) tout comme ses modes de transmission.

Des institutions traditionnellement consacrées à la culture matérielle, comme les musées d'art, se lancent dans des entreprises d'exposition et de réactualisation d'œuvres performatives et chorégraphiques. L'exposition « Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours », au Centre Pompidou en 2011-2012, présente un corpus d'objets (peintures, sculptures, installations, photographies, films) exposés selon un dispositif de présentation relativement traditionnel, mais complété par des performances « live » et des réactivations d'œuvres chorégraphiques et performatives (Bénichou, 2015, p.17). Au moyen de leurs nouveaux départements spécialisés, de grands musées comme le Museum of Modern Art de New York ou la Tate Modern de Londres élaborent ou soutiennent des projets de présentation ou de reconstitution de performances au sein de leur espace d'exposition (Bourdot et Giguère, 2015)³⁴.

La recherche d'un nouveau mode de travail a mené des artistes chorégraphiques comme Xavier Le Roy, à envisager autrement les dynamiques performatives et la temporalité du musée. Par exemple, « Rétrospective³⁵ » se veut une exposition qui repose, sur les danseurs porteurs d'une mémoire chorégraphique chargés d'interpréter un répertoire chorégraphique tout en s'appropriant un espace composé par chaque visiteur (Cvejic, 2014). Pour Le Roy, « Rétrospective » est la recherche d'un nouveau « mode de production

³⁴ Par exemple, le Museum of Modern Art met sur pied le Department of Media and Performance Art (fin 2000) et la Tate Modern constitue une équipe en charge de la conservation du « time-based media art » et un réseau de recherche « Collecting the performative » (2012).

³⁵ À l'origine « Rétrospective » vient d'une invitation de la Fondation Tapies de Barcelone (2012) et a été conçue dans le contexte de ce lieu puis exposé au Musée de la danse à Rennes (2012) et au Centre George Pompidou à Paris (2014).

chorégraphique » (Cvejic, 2014) adapté à l'espace muséal. Cette exposition est « conçue comme une chorégraphie d'actions, de gestes et de paroles » (Noisette, 2014). Les salles sont investies pendant 6 heures par des danseurs qui s'approprient des éléments des dix dernières années de soli du chorégraphe (Amalvi, 2012). Interrogeant les notions de temps et de durée de production, Le Roy aborde le musée « comme un dispositif susceptible d'être investi en une situation sociale engageant les visiteurs et favorisant une proximité entre ces derniers et les danseurs » (Amalvi, 2012). Transformant le statut de l'objet muséal, du visiteur/spectateur, de l'espace muséal et du vivant au musée.

Ce bref exposé sur la situation de la danse au musée révèle certaines transformations muséales des dernières années et la préoccupation de ces derniers pour le patrimoine immatériel. La question de l'œuvre d'art (ou chorégraphique) comme objet matériel est remise en question (Bénichou, 2010), de nouvelles façons de vivre l'expérience muséale voient le jour et de nouvelles pratiques de conservation et d'exposition sont en train de s'élaborer. Ces approches transforment le rôle du visiteur et du musée, font place à des innovations technologiques et les espaces de diffusion ne sont plus réservés au conservateur mais de plus en plus au chorégraphe. Ces transformations posent de nouveaux défis pour les musées.

1.3.2 Un patrimoine vivant au musée

Les nouvelles frontières qui se dessinent en muséologie ouvrent de riches perspectives pour la conservation de la mémoire de la danse. Les musées réalisent les limites de la seule présence matérielle. La notion de patrimoine s'élargit, pour inclure le patrimoine culturel immatériel, y compris les arts vivants dont la danse, et les dimensions immatérielles et matérielles du patrimoine sont reconnues et mises en valeur. Cette évolution de la notion de patrimoine culturel entraîne les musées vers de nouvelles pratiques.

Le champ muséologique englobe, de façon générale, les rapports de l'homme aux objets, « dans la mesure où les biens culturels et patrimoniaux n'ont de signification que dans leurs rapports avec l'individu dans la société, selon la fonction d'usage de l'objet et les valeurs qui lui sont attribuées » (Schärer, 1999, p.32). Au musée, les objets exposés deviennent des signes qui permettent la communication et l'exposition, un espace de rencontre entre l'objet et le visiteur (Davallon, 1986). Pour Castells, si le rapport à l'objet de musée et au patrimoine a évolué ces dernières années, « c'est aussi parce que notre rapport au temps et à l'espace s'est transformé » (Castells, 2001). Comme le note Micoud: « il semblerait que les choses à sauvegarder deviennent choses-dans-le-temps, c'est-à-dire ayant la capacité de connaître un développement, une reproduction, une évolution. Cette nouvelle représentation du patrimoine nécessite de concilier le temps matériel et le temps de la continuité. » (Micoud, 1996 dans Jadé, 2004, p.34). Des patrimoines se révèlent au présent pour une muséologie de l'expérience, ce qui est particulièrement le cas du patrimoine de la danse.

Les musées ont toujours pris en compte l'étude de la culture matérielle et la présence physique des objets dans l'espace d'exposition pour construire leur discours muséographique. Comme le note Laurier Turgeon, ils se rapportent désormais à l'expérience des visiteurs (Turgeon, 2010, p.9-16 et Poulot, 2005, p.8). Cette orientation s'inscrit à la suite du virage visiteur des années 1980, alors que le musée devient de plus en plus un objet d'étude en sciences de l'information et de la communication³⁶. Le mouvement vers le visiteur transforme le point focal du musée qui passe de la collection à la communication ; de la conservation matérielle de l'objet à l'expérience sensible de la culture (Turgeon, 2010). Le musée est dès lors invité à recourir à la médiation entre les publics et ce qu'il présente (Bergeron, 2002), faisant de cette approche une fonction aussi importante que la conservation (Bénichou, 2013, p.135). La notion de patrimoine n'est plus

³⁶ Il est à noter que cet intérêt marqué pour les visiteurs dans les musées préoccupe également les gestionnaires des musées. Au Canada, par exemple, cette tendance résulte aussi des pressions exercées par les gouvernements et les ministres responsables de la culture et du tourisme. Dans Bergeron, Yves et Dupont, Laurent. Essai sur les tendances dans les musées de société, le cas du musée de la civilisation. Voir à ce sujet *Publics et Musées*, nos 11-12, janvier-juin 1997 et juillet-décembre 1997. Numéro consacré au thème « marketing et musées » ; Mairesse, François, « La stratégie du prix », p.141-163.

seulement envisagée en termes de conservation mais aussi de transmission, mettant de l'avant la dimension vivante du patrimoine.

1.3.3 De la danse au musée : état de la situation

Les difficultés à intégrer le patrimoine immatériel dans les musées révèlent certaines limites de la Convention qui, tout en reconnaissant l'importance de sauvegarder le pci, n'a élaboré des modalités de préservation sous forme de registre des bonnes pratiques. Pour Diane Taylor, la Convention ramène les pratiques culturelles vivantes vers l'univers des archives, les transformant en documents, en inventaires ou en captations. Par contre, ajoute-t-elle, « les actions et les gestes sont porteurs de connaissances, de conceptions du monde, de mémoire culturelle et d'identité collective. Ils ne peuvent se transmettre que par le corps à travers la pratique vivante », s'adaptant aux changements qui surviennent dans la société et l'environnement (Taylor, 2003 cité dans Bénichou, 2015, p.375).

Pour Michel Rautenberg, il faut distinguer deux types de patrimoine : celui qui regroupe les objets patrimoniaux labellisés et institutionnalisés et celui qui rassemble un « patrimoine par désignation » (Rautenberg, 1998, p.280). C'est-à-dire « le patrimoine des acteurs et des groupes sociaux qui se transmettent et reconnaissent leur mémoire et leur histoire et dont la mémoire collective traversera le temps » (Rautenberg, 1998, p.280). Le schéma d'une transmission linéaire du patrimoine peut s'inverser, écrit Davallon à la suite de Lenclud (Davallon, 2000, p.6-16). Pour ce dernier, les sociétés à tradition écrite ont su cultiver l'art de la mémoire par l'utilisation de l'écriture, tandis que celles découlant de l'oralité s'expriment plutôt dans la reconstruction et dans l'inventivité ainsi que dans une mémoire vivante, en mouvance. Rejoignant, dans une certaine mesure, les réflexions actuelles autour des dynamiques mémorielles dans le champ de la création contemporaine³⁷.

³⁷ C.f. Colloque international, « Processus mémoriels et gestes créateurs dans les arts du spectacle », laboratoire d'Études théâtrales de l'équipe d'accueil Arts : pratiques et poétiques, Université Rennes 2 ; Laboratoire du centre d'étude des Arts contemporaines, université Lille 3 ; Laboratoire d'études performatives, université Adam Mickiewicz, Pologne, 13-15 octobre 2011.

Comme le relève Cécile Duvelle, représenter les manifestations du pci au musée peut entraîner « une décontextualisation, une objectivation des manifestations du pci et mener à la muséification du patrimoine si aucune présentation appropriée n'est mise en place » (Duvelle, 2010, p.28). En ce sens, pour cette dernière, la présentation des manifestations immatérielles du patrimoine doit faire état de la valeur que revêt ce dernier pour la communauté et les porteurs de ce patrimoine, permettant aux musées de présenter la valeur subjective intrinsèque du patrimoine, telle que le définissent et le reconnaissent les communautés concernées (Duvelle, 2000).

Pour Bernard Schiele, le patrimoine d'aujourd'hui est celui d'une culture vivante qui ne se considère plus dans un rapport strict au passé, mais en référence avec le présent (Schiele, 2002, p.215-248). Il ne peut plus être pensé seulement en termes de permanence et de conservation, mais aussi en termes de sensibilité (Auzas et Tran, 2010) et de transmission. Les musées sont amenés à mettre de l'avant la mémoire et la signification des objets au lieu de la seule dimension matérielle des collections (Bergeron, 2011). En tant que dépositaire de la mémoire, le musée peut désormais être pensé, non pas comme un lieu gardien de traces muettes, mais comme activateur de récits possibles, où le passé se mêle à un présent en constante évolution. La question reste de savoir, en ce qui concerne le patrimoine de la danse au musée, comment procéder pour éviter « les mécanismes mélancoliques qui peuvent arrêter le projet chorégraphique dans une fixation endeuillée, dans une scénographie dramatisée de la perte » (Loupe cité par Le Moal, 1998) ou encore, dans un « nouveau cimetière de la pensée » (Le Covec, 1985 cité dans Le Moal). Comme le note Dominique Poulot, ici entre en jeu la réflexion muséographique et muséologique propre à saisir l'immatériel et à le mettre en scène (Poulot, 2009, p.165). Ainsi, pour quelle mémoire et par quelle mise en mémoire la danse en Occident a-t-elle été préservée ?

1.4. Questions et objectifs de recherche

Tant le milieu de la danse que celui des musées se préoccupent de la conservation et de la patrimonialisation de la danse, mais ils reconnaissent également l'ampleur du défi. Le rapport au patrimoine et à la mémoire de la danse est complexe, notamment de par sa

double nature, matérielle et immatérielle. Le milieu de la danse se préoccupe de sa conservation et de sa transmission depuis le XVII^e siècle, sous une grande diversité de modalités toutefois, souvent partiels et, au XX^e siècle, cette préoccupation a subi une mutation de fait que la danse contemporaine établit un nouveau rapport à la mémoire, en demandant notamment la prise en compte du vivant ; dans le milieu de la danse au Canada, l'intérêt pour sa conservation est manifeste, sans s'être véritablement concrétisé. Pour sa part, le milieu des musées explore de nouvelles voies ; pour tenir compte de l'évolution de la notion de patrimoine, la muséologie s'est donnée de nouvelles frontières, notamment l'intégration d'un patrimoine vivant au musée, mais la situation de la danse au musée reste précaire, quoique diverses initiatives témoignent d'une avancée.

Compte tenu de cette problématique et dans le contexte de préservation et de mise en valeur du patrimoine dansant, à l'heure où les institutions muséales s'affirment comme acteurs essentiels en matière de sauvegarde du patrimoine culturel, comment les musées ont participé ou participent-ils à la préservation de la danse ? Considérant les enjeux qu'induisent la conservation et la monstration de la danse au musée, notre recherche doctorale interroge le processus de muséalisation des Archives internationales de la danse à Paris (1931-1952), du Albert & Victoria museum à Londres (1920-auj.), du Musée de la danse de Boris Charmatz à Rennes (2009-2018) et celle de la Fondation Jean-Pierre Perreault (2006-auj.).

Ce corpus sera examiné sous certains axes : 1) l'histoire de l'institution et des collections ; 2) les modalités de mise au musée de la danse et 3) le rôle du musée dans la préservation de la danse. La variété du corpus et son étalement dans le temps permettent aussi de rendre compte de l'évolution des pratiques muséales des dernières années du point de vue muséographique ainsi que celle de l'objet muséal.

Notre recherche a pour objectif d'interroger les processus de patrimonialisation et de muséalisation de la danse, cette dernière entendue comme « l'opération tendant à extraire, physiquement et conceptuellement, une chose de son milieu naturel ou culturel d'origine et à lui donner un statut muséal, à la transformer en *musealium* ou *muséalie*, objet de musée,

soit à la faire entrer dans le champ du muséal » (Desvallées et Mairesse, 2011). Un tel phénomène ne va pas de soi. Il entraîne la rencontre de deux domaines, déterminés par des finalités propres, et suppose des pratiques spécifiques au sein du musée.

- Quelles sont les approches de constitution des collections ? De quel projet de mise en mémoire est-il question ? Pour quelle mémoire de la danse ?
- Quel est le processus d'entrée de la danse au musée ? Quels sont les moyens et les modalités de conservation mis en oeuvre ?
- Quel est l'apport des institutions muséales dans la préservation du patrimoine chorégraphique ?

À cette fin, il convient de décrire les pratiques de muséalisation des collections en danse, de dégager leurs convergences et leurs divergences et de mettre en lumière la cohérence de ces pratiques avec la nature de l'objet. Plus spécifiquement, il s'agira de:

- a) Décrire le projet muséal autour des collections du corpus afin de rendre compte du contexte muséologique qui a supporté la constitution de la collection (projet muséal, missions, intention, thématiques et activités).
- b) Décrire les collections du corpus, soit :
 - L'histoire de la collection, de la collecte à la constitution
 - Le corpus (typologies, caractéristiques et usages)
- c) Décrire les processus de muséalisation des collections du corpus dans les trois étapes du processus :
 - La préservation : sélection, acquisition, gestion et conservation,
 - La recherche : étude, catalogage, indexation, documentation, publication,
 - La communication : exposition, interprétation et médiation.
- d) Identifier les modalités de préservation de la danse des institutions muséales et patrimoniales du corpus.

Des hypothèses de travail sont formulées :

- Le musée devient un espace d'inscription et de représentation d'une mémoire de la danse.
- La collection muséale se révèle une construction mémorielle et un récit à mettre en scène dans la mesure où les objets qui y sont collectionnés sont porteurs de récits.
- Les divers projets d'intégration de la danse au musée rendent compte d'une muséologie pour la danse et ouvrent la réflexion sur la mise en perspective des défis que le patrimoine immatériel pose aux musées.

CHAPITRE II CADRE THÉORIQUE

Mise au musée de la mémoire de la danse

La prise en compte du patrimoine immatériel, soulève de nouveaux défis pour les musées. Le débat sur l'objet immatériel dans le paysage muséographique, sur sa collecte, sa patrimonialisation et sa mise en exposition, vient complexifier la relation avec le musée (Battesti, 20120) tant, comme le note Laurier Lacroix, « qu'on peut se demander si le musée, tel qu'on le connaît, est le mieux équipé pour conserver et diffuser l'immatériel à long terme » (Lacroix, 2002, p.21). Avec l'arrivée de la notion de pci au musée, de nouveaux objets apparaissent et de nouvelles formes de médiation comme de diffusion dans l'espace d'exposition et sur le web viennent remettre en question le musée comme lieu de conservation et de diffusion de la culture. Dans ce contexte, l'étude de la mise en musée de la danse offre un exemple pertinent, du fait qu'elle considère ces questions, permettant ainsi de cerner quelques éléments pour approfondir la réflexion et ouvrir les dialogues entre les deux champs disciplinaires. La section suivante pose le cadre conceptuel de notre recherche, en recensant les écrits d'auteurs sur lesquels nous nous appuyons afin de bien mener notre analyse. Ce chapitre présente ainsi une synthèse d'informations tirées des différents écrits nécessaires pour conduire notre recherche sur la muséalisation de la danse et ses différents modes opératoires.

2.1 Musées et muséologies

La première étape pour entamer la réflexion est celle de la définition du musée et de la muséologie. Selon le dictionnaire encyclopédique, le musée englobe de façon générale :

aussi bien l'institution que l'établissement ou le lieu généralement conçu pour procéder à la sélection, l'étude et la présentation de témoins matériels et immatériels de l'homme et de son environnement. La forme et les fonctions du musée ont sensiblement varié au cours des siècles. Leur contenu s'est diversifié, de même que leurs missions, leur mode de fonctionnement ou leur administration. (Desvallées et Mairesse, 2010, p.271).

La définition en vigueur adoptée en 2007 d'après les statuts de l'ICOM est la suivante³⁸ :

le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. (ICOM)³⁹

De façon générale, la muséologie est un terme qui s'applique à tout ce qui touche au musée, autant la pratique muséale que la réflexion sur le rôle du musée (Desvallées et Mairesse, 2005). La muséologie désigne toutefois, plus spécifiquement, la réflexion générale sur les musées et non pas sa pratique qui relève de la muséographie, c'est-à-dire de l'ensemble des techniques en relation avec la réalisation d'exposition et le travail de conception et de coordination (Chaumier, 2012, p.15). La muséologie étudie les buts, l'organisation des musées, les activités de préservation et l'utilisation du patrimoine culturel et naturel (Desvallées et Mairesse, 2011). Notre recherche doctorale adopte donc la muséologie, comme cadre théorique, car « elle met l'accent sur le caractère interdisciplinaire du musée et ses modes de communication et vise l'utilisation du patrimoine en faveur de son développement et qui comprend la préservation pour les générations futures » (Desvallées et Mairesse, 2011, p.344).⁴⁰

2.2 Fonctions et actions muséales

Le modèle classique des fonctions muséales issu des travaux de Joseph Veach Noble confie cinq responsabilités de base au travail muséal : collectionner, conserver, étudier, interpréter, exposer (Montpetit, 2000). Pour leur part, les muséologues Peter Van Mesch et Stephen Weil évoquent trois fonctions : préserver, étudier, communiquer (Montpetit, 2000). Ces fonctions, se rassemblent autour du *modèle PRC* mis au point par

³⁸ En 2017 un Comité pour la Définition du musée, perspectives et potentiel (MDPP) de l'ICOM a été instauré pour étudier et amender une nouvelle définition du musée. Une proposition a été faite mais en 2019 le vote a été reporté. C.f Mairesse, F. (sous la dir). (2017). Définir le musée du XXI^e siècle, matériaux pour discussion. Paris : Icofom.

³⁹ Icom.<http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>

⁴⁰ Le mouvement de pensée de la Nouvelle muséologie influence d'une certaine façon cette vision. Georges Henri Rivière y initie une vision de la muséologie qui met l'homme, la société et son développement, plutôt que l'objet, au centre des préoccupations de la discipline muséologique. (Desvallées et Mairesse, 2011, p.344).

la Reinwardt Academie est un modèle qui se concentre surtout sur ce qui est proprement muséologique et c'est l'équilibre entre ces trois fonctions qui assure le projet muséal (Montpetit, 2000). Chaque musée définit, de façon plus ou moins explicite, cet équilibre en fonction de ses objectifs et de ses particularités. C'est à partir de ce modèle que c'est construit notre cadre théorique. Ainsi, les fonctions de préservation, de recherche et de communication guident les activités observables pour l'analyse du processus de muséalisation.

La fonction de préservation est déterminante pour l'institution muséale (Poulot, 2005, p.12). La fonction patrimoniale du musée recouvre l'ensemble des actions de conservation préventive et des soins nécessaires à la gestion et la préservation des collections selon un principe d'inaliénabilité (Gob et Drouguet, 2003, p.154). L'acquisition est le moyen par lequel un objet entre au musée, généralement selon une politique d'acquisition qui se base sur la conservation des objets dont on estime qu'ils font partie du patrimoine ou en vue de compléter une collection dans une perspective de recherche tout en assurant la représentativité et la préservation d'un patrimoine local (Gob et Drouguet, 2003, p.157). L'entrée de l'objet au musée se fait par la voie de l'achat, du don ou du mécénat, de l'emprunt ou de la collecte sur le terrain. Les conditions de conservation des objets sont considérées selon les facteurs environnementaux qui peuvent menacer leur intégrité, comme les risques liés à la lumière, aux conditions atmosphériques, aux risques biologiques ou encore à l'emballage et au transport. La sécurité des objets est une préoccupation importante des musées, comme en témoigne la présence des gardiens dans les salles d'exposition (Gob et Drouguet, 2003, p.153).

La recherche sous-tend les missions du musée. Elle est indispensable dans la démarche de conservation qui suppose une connaissance des objets ou des œuvres. Elle alimente aussi la fonction de présentation en fournissant « les éléments réels et observables du discours » (Gob et Drouguet, 2003, p.198). Cette action scientifique prend place dans divers lieux du musée comme la bibliothèque, le centre de documentation, la médiathèque, le laboratoire ou encore le cabinet d'étude. La diffusion et la publication des recherches muséales prennent la forme de revues, d'articles ou de catalogues d'exposition à

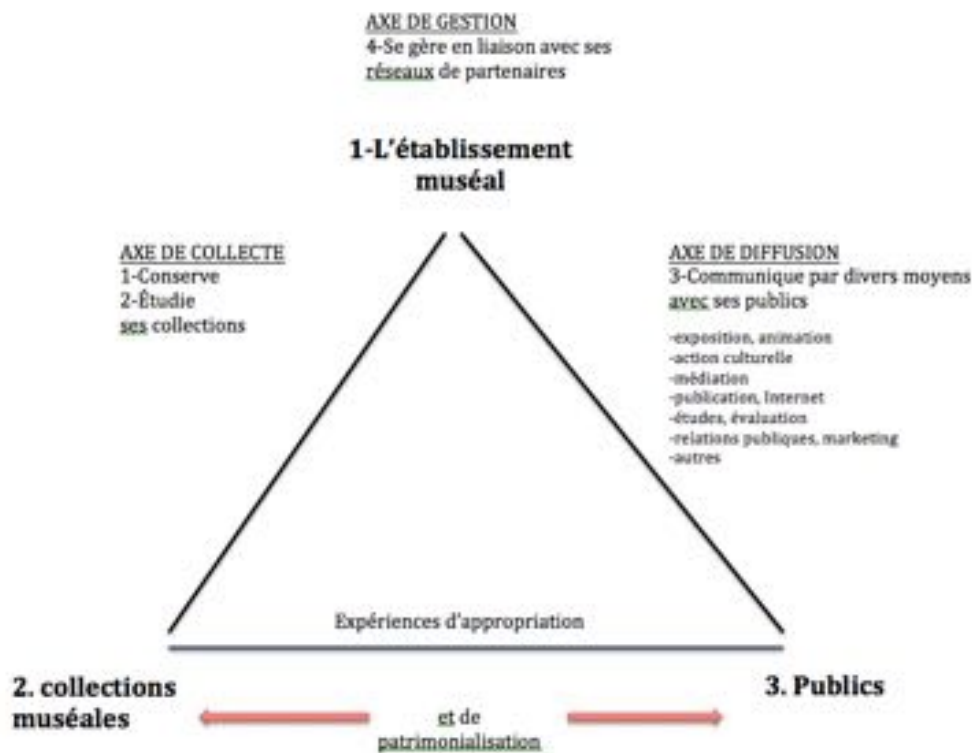
destination du public. Les activités de recherche du musée portent aussi sur le terrain, comme les enquêtes ethnographiques ou, encore, la prospection dans le champ de la création artistique comme le font les musées d'art contemporain (Gob et Drouguet, 2003, p.202). Enfin, l'informatisation des inventaires des musées facilite une accessibilité pour tous et une diffusion des recherches.

La fonction de communication qui comprend la présentation qu'est l'exposition constitue la partie la plus visible des activités du musée (Poulot, 2005, p.17). L'exposition présente des objets de natures diverses, aussi nommés expôts qui constituent les éléments de base du langage de l'exposition (Desvallées, 1976 cité dans Gob et Drouguet, p.105). Un langage fait d'objets, de textes et d'éléments non verbaux dont l'agencement est porteur de sens. Ainsi, il n'y a pas « un récit mais une multitude, autant que l'exposition reçoit de visiteurs. » (Chaumier, 2012, p.27). Le musée, inscrit depuis les années 1980 dans le paradigme de la communication, est invité « à recourir à une procédure de médiation entre les publics et ce qu'il présente en termes d'objets et de savoirs » (Bergeron, 2002, p.7). Pour Raymond Montpetit, la médiation est vue comme une stratégie de communication « à caractère éducatif, qui mobilise autour des collections exposées des technologies diverses, pour mettre à la portée des visiteurs des moyens de mieux comprendre certaines dimensions des collections et de partager des appropriations » (Montpetit, 2011, p.215-231). Elle prend la forme de médiation pédagogique à travers l'animation et la vulgarisation du savoir ou d'action culturelle (Montpetit, 2011, p.215-231). La mise en patrimoine s'accompagne d'une « mise en médiation » (Schiele, 2002, p.2) et, en ce sens, la médiation peut aussi être considérée comme l'action à mettre en place pour que la mémoire reste vivante.

Les fonctions muséales sont déterminantes dans la compréhension du fonctionnement du musée. Par ailleurs, elles prennent appui sur les grands axes de l'action muséale définis par Raymond Montpetit dans *Une muséologie québécoise dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant*.

Ainsi, nos études de cas seront analysées en les reliant aux trois pôles muséologiques sur lesquels, note l'auteur, repose toute action muséale soit : l'établissement muséal, les collections et les publics. Ces trois pôles forment le triangle de base de l'action muséale où se déploient trois axes : un axe de gestion qui touche le fonctionnement et l'administration de l'établissement, un axe de collection soit la conservation et l'étude des collections, puis un axe de diffusion dont toute l'action est orientée vers les publics (Montpetit, (2013). Ces grands axes nous servent de point d'appui pour investiguer la problématisation de la muséalisation de la danse.

Figures 1. L'action muséale et les grands pôles muséologiques



Montpetit, R. (2013). *Une muséologie québécoise dynamique d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant*. Québec : Ministère de la Culture et des Communications du Québec.

2.3 La muséalisation comme notion clé

La muséalisation est le concept servant d'outil d'analyse de notre corpus. Il désigne le processus qui consiste à prendre un objet et à le faire entrer dans la collection ou dans le bâtiment qui l'abrite et le met en valeur. Pour André Desvallées, la muséalisation est l'«opération tendant à extraire une (ou des) vraie(s) chose(s) de son (leur) milieu naturel ou culturel d'origine et à lui (leur) donner un statut muséal » (Desvallées, Mairesse, 2011). La muséalisation transforme la « vraie chose » en muséalie ou objet de musée, témoin d'une réalité donnée (Desvallées, Mairesse, 2011). Cette opération ne doit pas être confondue avec la «muséification» qui évoque plutôt, et de manière péjorative, un processus de momification ou de fixation (Desvallées, Mairesse, 2011). La muséalisation comprend différentes étapes qui impliquent l'ensemble des activités de musée : la préservation (sélection, acquisition, gestion, conservation), la recherche (étude, documentation, catalogage, indexation) et la communication (l'exposition, la publication, la médiation, l'interprétation, etc.).

La première étape du processus de muséalisation est la séparation de l'objet de sa réalité et son entrée dans le monde du musée. Les motifs de sélection, d'acquisition et de collecte d'un objet relèvent de motivations variées, entre désir de collectionneurs⁴¹, attitudes générales⁴² et raisons sociales⁴³. Cette première étape dite de « suspension » (Déotte, 1993), d'arrachement (Desvallées, 1998) ou de décontextualisation, « suspend la valeur d'usage de l'objet, exacerbe sa qualité de sémiophore et le révèle comme un objet signifiant » (Pomian, 1997, cité dans Desvallées, Mairesse, 2011, p.256). Cette première étape entraîne forcément une perte d'informations (Desvallées, Mairesse, 2011, p.251), c'est pourquoi le processus de mise en musée nécessite une étape de thésaurisation.

⁴¹ C.f. Baudrillard et à la psychologie moderne, psychanalyste Werner Muensterberger ou Henri Codet sur le pourquoi du collectionnisme. (Desvallées, A. et Mairesse, 2011, p.258).

⁴² C.f. Dominique Poulot ; comme « les valeurs universelles de la patrie et de la nation, les conceptions épistémologiques, la façon de concevoir le rôle de l'élite intellectuelle et du peuple en devenir de la culture et d'autres ». (Desvallées, A. et Mairesse, 2011, p.258).

⁴³ C.f. Witlin thésaurisation économique, prestige sociale, pouvoir magique, expression d'une loyauté à un groupe, stimulation de la curiosité et de la recherche. (Desvallées, A. et Mairesse, 2011, p.257).

Puisque la muséalisation décontextualise, l'étape de la documentation permet de retrouver les informations autour de l'objet muséalisé. En plus de l'histoire de l'objet avant son acquisition par le musée, les informations recueillies peuvent se rapporter au contexte physique (culturel, social, économique) et didactique (historique, technique, esthétique) (Desvallées, Mairesse, 2011). Jacques Mathieu insiste sur la documentation des dimensions immatérielles de l'objet (Mathieu, 1987, p.7-17 cité dans Bergeron, 2011). L'approche contextuelle de l'objet s'appuie sur les dimensions qui donnent sens à l'objet et propose une lecture pluridisciplinaire de l'objet mettant à profit différentes sources de documentation. La documentation est envisagée comme une façon d'assurer à long terme la crédibilité d'un objet et un moyen de garder une trace de ses manifestations immatérielles. Dans le cas de la danse, la documentation apparaît une étape essentielle du processus de muséalisation. Le document assure en effet une forme de pérennité et de diffusion des œuvres de nature éphémère, tout comme il devient une des conditions de possibilité de la constitution du patrimoine artistique contemporain (Bénichou, 2010).

Enfin, la muséalisation ne serait être complète sans une dernière étape, soit la présentation publique de l'objet. L'objet de musée est destiné à être montré et communiqué aux visiteurs par l'exposition, la diffusion, l'édition ou la médiation. Cette étape mobilise les informations traitées à la deuxième étape et peut aussi être l'occasion d'une nouvelle production de connaissances sur l'objet. Ainsi, les différentes activités muséales qui constituent la muséalisation définissent l'objet de musée. L'objet de musée est une chose muséalisée qui a pour fonction de signifier et de témoigner d'une réalité (Maroëvic, 1998 cité dans Bergeron, 2011, p.56). L'objet muséalisé peut être identifié comme vecteur de savoir (Kaine, 2002) et d'une histoire, mais aussi comme témoin d'une culture et d'une mémoire. La notion d'objet de musée renvoie également au concept de collection dans la mesure où l'objet de musée appartient à une collection et occupe au sein de cette dernière une place spécifique parmi les autres objets (Desvallées, Mairesse, 2011). Aussi, nous avons choisi des cas qui rendent compte de différentes approches de collecte et de constitution de collection en danse. L'étude de ces collections nous permettra d'identifier et de cerner les différents témoins qui ont été conservés dans ces différents musées. Elle permettra également de voir comment ils sont traités et valorisés.

CHAPITRE III

Démarches et considérations méthodologiques

Ce chapitre sur la méthodologie de notre recherche porte sur notre démarche et les considérations méthodologiques que nous avons privilégiées pour recueillir, analyser et interpréter nos données en réponse à notre question de recherche : comment les institutions muséales, patrimoniales et les organismes voués à la préservation de la danse ont participé ou participent-ils à la préservation de la danse ? Nous présentons d'abord le protocole mis en place pour atteindre nos objectifs ainsi que notre approche. Nous présenterons ensuite les modalités de construction de notre corpus et de cueillettes de données puis le déroulement et le terrain à l'étude.

Notre recherche a pour objectif général d'analyser différents modes d'entrée de la danse au musée. L'analyse du processus de muséalisation et des modalités de préservation de la danse nous a permis d'identifier des pratiques muséales, mais aussi de rendre compte d'un contexte muséologique, d'histoires de musées et d'institutions comme de collections. C'est la recherche d'un rapport à l'histoire et à la mémoire de la danse dans une perspective muséologique qui a guidé notre démarche. Outre la spécificité du patrimoine chorégraphique, l'étude des pratiques de conservation comme de mise en valeur permet, dans une certaine mesure, de réfléchir aux enjeux des nouvelles tendances muséologiques, que ce soit l'évolution de la fonction muséale ou l'élargissement de la notion de patrimoine. Cette étude s'inscrit dans la lignée conceptuelle et théorique du modèle PRC mis au point par la Reinwardt Academie. C'est à partir de ce modèle que nous avons construit notre cadre d'analyse.

3.1 Muséologie et étude de cas

La question méthodologique est toujours cruciale et problématique quand il s'agit d'étudier la danse, plus encore au passé, et elle se complique pour nous du fait de l'hétérogénéité de notre corpus. Notre propos s'organise autour des institutions, des démarches de collecte et de constitution des collections, des types de traces en danse et des façons dont la danse a été (re)présentée au musée. Ainsi, l'objet d'étude n'est pas

directement la danse, ses formes et ses figures, mais ses conditions et ses modalités de patrimonialisation et de muséalisation. L'analyse des collections et leur interprétation muséologique s'inscrivent donc dans le champ théorique de la muséologie avec des retombées dans celui de la recherche en danse. Il s'agit de comprendre les courants de pensée en muséologie qui ont influencé la mise au musée de la danse, en portant une attention particulière à la muséologie contemporaine. L'analyse des différentes modalités de muséalisation et de préservation de la danse nous permet aussi de retracer l'histoire de projets de musée voués aux arts du spectacle et plus spécifiquement de la danse.

Interroger la danse comme art vivant, conservé ou exposé dans un lieu dédié traditionnellement à la culture matérielle, suppose de centrer notre recherche sur les pratiques muséales que le phénomène induit. C'est pourquoi nous avons porté notre attention sur la pratique de mise au musée ou « muséalisation » et sur les expériences singulières de quatre cas. Cette recherche s'attache à des manifestations concrètes de collecte, de préservation et de muséalisation du patrimoine chorégraphique ; son objectif général est d'analyser le mode d'entrée de la danse au musée en retraçant l'histoire de quatre institutions et des collections qu'elles préservent qui forment notre corpus soit : le Theater & performance department du V&A museum à Londres (1920-auj.), les Archives internationales de la danse à Paris (1931-1952), le Musée de la danse de Boris Charmatz à Rennes (2009-2018) et la Fondation Jean-Pierre Perreault à Montréal (2006-auj.). Notre approche, qui adopte la muséologie comme source méthodologique et l'étude de cas comme démarche, favorise le croisement des regards entre la danse et le musée.

Le protocole mis en place pour atteindre les objectifs de cette recherche relève principalement d'une recherche qualitative descriptive. L'étude descriptive des collections de notre corpus et des musées, institutions et organismes qui les préservent, est suivie d'une analyse comparative des résultats afin d'identifier les postulats communs, les visées similaires et les différences. La grille de lecture proposée comme modèle d'analyse a permis d'observer le phénomène muséal lié au patrimoine chorégraphique et de montrer la façon dont la danse s'inscrit dans le paysage muséal. L'analyse a également examiné les conditions et modalités de préservation, les modes de présentation et de valorisation comme les processus de muséalisation de la danse.

3.2 Construire un corpus d'étude

Afin de répondre à nos questions de recherche, nous avons constitué un corpus de cas susceptible d'en faciliter la compréhension. L'un des objectifs de la première étape de notre enquête visait à repérer les différents lieux de préservation de la danse. Face à l'état des lieux et suite à une première recherche documentaire, particulièrement dans la dernière édition du CNRS autour d'un recensement des musées et bibliothèques des arts du spectacle dans le monde (Veinstein, 1992), trois constats se sont dégagés : il existe peu de musées en Occident dédiés spécifiquement à la danse ; de plus, la conservation de la danse est toujours intégrée à des musées ou à des collections en arts du spectacle ; enfin, peu de musée mettent de l'avant la dimension immatérielle du patrimoine. Il nous a donc semblé pertinent de choisir des institutions qui participent aux changements muséaux et patrimoniaux des dernières années et ouvrent la porte au dialogue entre la danse et le musée.

Ainsi, les projets de musées et les démarches patrimoniales des organismes qui constituent le corpus de cette thèse couvrent une période de presque cent ans. Ainsi, les cas à l'étude retracent, en quelque sorte, un parcours historique qui interroge les activités muséologiques, les projets de musée et les motivations qui ont mené à la constitution de collections en danse. Ces projets appartiennent à différents types de musée et démarches qui conduisent à des dynamiques singulières de collecte, de documentation comme de transmission et de valorisation de la danse. Notamment, la plupart des projets se structurent autour d'une initiative venue ou encouragée par le milieu de la danse. Il s'agit donc de cas de figures qui, en se différenciant les uns des autres, représentent diverses approches de muséalisation et différentes modalités de préservation de la danse.

Chaque musée a développé une vision, un projet et une approche de muséalisation singulière, ce qui pourrait être considéré comme une limite de l'étude en terme de généralisation. Toutefois, dans la mesure où nous cherchons à montrer différents modes de préservation de la danse, l'étude comparative permet justement d'en examiner les approches, les modalités, les types d'objets et les traitements que recouvre la muséalisation de la danse.

Le corpus offre ainsi un portrait représentatif de types de musées. Le *V&A museum* présente un modèle plus traditionnel d'un musée qui a su s'adapter à son époque au fil de son histoire. L'absence de musée de la danse en France et la volonté du milieu de présenter une mémoire vivante de la danse présente un cas qui participe pleinement aux démarches menées dans le cadre d'une politique de développement chorégraphique en France via les CCN; ainsi, le Musée de la danse à Renne, un projet d'artiste, engageant d'autres formes de visibilité artistique et d'usages du dispositif muséal. Les AID est un projet de musée ethnologique dont les recherches ont surtout porté sur les archives et les expositions ; c'est un cas révélateur d'une démarche de collecte et de conservation unique vouée à la préservation et à la valorisation de la danse. L'absence de musée de la danse et/ou des arts du spectacle au Canada nous a mené vers les démarches de valorisation virtuelle, de documentation et de médiation de l'œuvre chorégraphique québécoise menées par l'Espace Perreault. Ce portrait présente différentes approches et permet d'identifier un éventail plus large de modes de préservation.

Notre démarche nous engage aussi à aborder nos cas à l'étude non pas comme des résumés historiques, mais comme un objet de mise en mémoire ou un « musée de papier »⁴⁴ qui conservera à son tour une histoire et une mémoire de la danse au musée. Au cours des premières recherches documentaires sur nos études de cas, il est apparu que la question de la muséalisation et de l'histoire du musée des AID n'avait pas été abordée dans d'autres recherches. Cette absence, en plus de justifier le choix de ce cas, nous a fait réaliser que nous pouvons à notre tour, par la recherche, participer à cette histoire de la muséologie de la danse par exemple, en laissant une trace écrite et visuelle d'un projet disparu et d'un lieu qui n'existe plus à Paris. Pour le V&A, nous avons constaté qu'il existe bien des catalogues sur les objets des collections de théâtre, mais pas en danse; ainsi, nous avons rassemblé, en guise de catalogue, tous les objets liés à la danse présentés dans l'exposition permanente du V&A. En ce qui concerne le projet de Musée de la danse de Boris Charmatz, l'exercice fut le même, soit de laisser une trace par l'écrit et la photographie des activités

⁴⁴ En référence à Athanasius Kircher, érudit et possesseur d'une Wunderkammer à la Renaissance pour qui le mot « musée désignait tout lieu ou objet (cabinet de curiosité, bibliothèque, jardin, encyclopédie) contenant une matière se prêtant à une étude approfondie, qui réunit un savoir, présente une histoire et conserve une mémoire ». (Ulrich Obrist, 2015, p.53).

de ce musée éphémère. Pour l'Espace Perreault, il était surtout question de la mémoire de l'exposition temporaire *Corps rebelles* au MCQ dont peu d'éléments ont été conservés si ce n'est le scénario d'exposition, de telle sorte que la mémoire de l'exposition résidait essentiellement dans la tête de la chargée de projet et l'expérience des visiteurs.

Enfin, pour témoigner de ces différents actes de mémoire, notre démarche a mené à un important travail de documentation photographique, accompagné d'un journal de bord dont les études de cas font état. Ainsi, notre démarche générale se rapproche de celle de l'ethnologue, car c'est à partir du terrain que la problématique comme le choix du corpus se sont construits et que la cueillette de données s'est développée.

3.3 Modalités de cueillette de données

La deuxième étape de notre enquête a exploré différentes techniques de collecte de données. Nous avons mené une première collecte de sources documentaires, autour desquelles se sont constitués les cas d'analyse, dans différents centres spécialisés comme la Bibliothèque-musée de l'Opéra Garnier à Paris, le Centre national de la danse à Pantin, le Musée de la danse à Rennes, la Blythe house à Londres, ainsi qu'à la Bibliothèque de la danse Vincent-Warren et la BANQ à Montréal. Les sources documentaires sont multiples. Se retrouvent, entre monographies sur le sujet et documents de productions muséales, des documents administratifs, dossiers documentaires, dossiers d'acquisition, catalogues d'expositions, inventaires des collections, rapports annuels ou administratifs et bases de données de collections muséales. Une étude du contenu des expositions temporaires et/ou des inventaires, sur internet, a également permis de recueillir des données. De même, la consultation de bases de données et la recherche de fonds d'archives ont permis de recueillir des informations au sujet des objets de collections.

Afin de reconstituer les pratiques professionnelles des quatre cas, nous avons utilisé des archives et des sources écrites et ainsi reconstituer l'histoire de ces quatre institutions patrimoniales et muséales. Nous avons également rencontré au moins un professionnel de chaque organisme de notre corpus, tel un conservateur, un chargé de projet, un chargé de

médiation ou de communication ou encore un artiste chorégraphique. La thèse ne repose pas sur des entretiens néanmoins les rencontres m’ont permis d’accéder à la documentation publique. J’ai suivi la formation éthique (voir certificat d’accomplissement Appendice F) et les personnes rencontrées dans ces quatre institutions ont été informées des objectifs de la recherche. Les entretiens ne sont donc pas au cœur de la thèse qui repose plutôt sur une approche historique. Les rencontres effectuées dans le cadre de cette étape ont permis de vérifier et compléter certaines informations, d’établir des liens avec la communauté de la danse et des musées ainsi que valider certaines sources documentaires et institutionnelles. Les entretiens ont été réalisés sous un mode semi-directif qui, contrairement à l’entretien libre ou directif, permet de structurer la discussion tout en offrant la souplesse nécessaire à l’approfondissement de questions et à l’exploration de thèmes connexes (Ghiglione et Matalon, 1998), comme la présentation du musée, des collections et de son histoire, les défis de la conservation et la représentation de la danse au musée, les modalités de préservation, etc. Tous ces entretiens ont été enregistrés.

Figures 2- Entretiens des études de cas

Cas à l’étude	Titre	Date de l’entretien	Lieu
FJPP	Lise Gagnon, Directrice générale	2015 /11/25	Montréal
FJPP	Marc Boivin, chorégraphe, danseur, enseignant et membre du CA	2015 /11/25	Montréal
FJPP	Nadine Davignon, chargée de projets éducatifs au MCQ	2015 /03/10	Québec

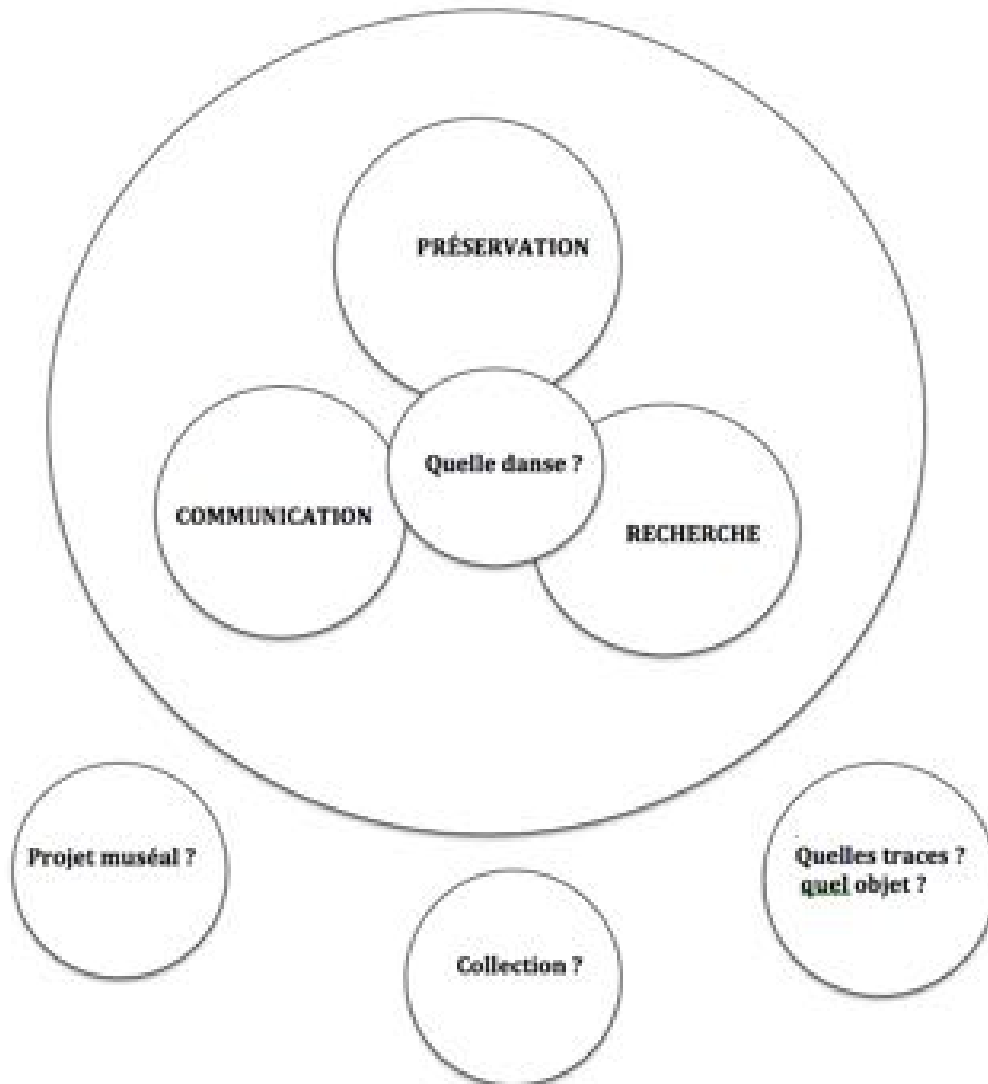
AID	Mathias Auclair, conservateur général et directeur du département de la musique de la BNF	2017/03/07	Paris
V&A	Jane Pritchard, conservatrice en danse au V&A museum	2014/08/07	Londres
Musée de la danse	Boris Charmatz, directeur du CCNRB et chorégraphe	2016/01/16	Paris
Musée de la danse	Pascal Abhervé, directeur technique du CCNRB	2017/03/03	Rennes

Puisque peu d'ouvrages ou de recherches concernent l'histoire des musées de la danse, des collections en danse et de muséologie de la danse, nous avons fait des visites des expositions et des institutions de notre corpus afin d'obtenir des informations complémentaires. Ces observations nous ont permises de recueillir de l'information à la source dans le but de réaliser un état des lieux des types d'objets dans les collections. Notre démarche s'est aussi accompagnée d'une documentation photographique des lieux (musées, espaces d'expositions, conservations et centres de recherche), mais aussi des objets de collection exposés et conservés ; une façon de collecter de nouvelles informations et de rendre compte à notre tour d'une certaine mémoire des lieux de notre corpus.

Nous avons constitué une grille pour guider la cueillette des données à partir du cadre conceptuel sous les quatre objectifs de la recherche : 1) l'histoire des musées et des collections ; 2) les stratégies de mise au musée de la danse ainsi que les moyens et les outils développés et 3) le rôle du musée dans la préservation de la danse. En appui sur cette matrice, nous avons ensuite établi une grille d'analyse. À partir de cette grille, nous avons donc, en troisième lieu mené une cueillette de données dans les lieux rattachés à notre corpus. Parce que nous avons opté pour une démarche itérative d'aller et retour entre la

cueillette et l'analyse des données a été révisée et précisée à partir des données déjà recueillies et partiellement analysées, permettant de valider la grille d'analyse, soit de vérifier ce qui manque comme informations. Pour finaliser l'analyse des données, les résultats ont été organisés dans un tableau détaillé suivant les objectifs de la thèse⁴⁵.

Figures 3 - Schéma d'analyse du processus de muséalisation



⁴⁵ Voir Annexe E : Grille d'analyse du corpus à l'étude.

Enfin, la synthèse des résultats fait ressortir les différences et ressemblances entre les quatre sites, repérant les thèmes et sous-thèmes en lien avec des éléments du cadre conceptuel pour les mettre en rapport, soit les confirmer, les opposer ou les nuancer. Les modalités de cueillette de données ont donc bénéficié de la complémentarité de l'apport des références documentaires, des sources orales et des visites *in situ*. C'est une méthode de recherche qui nous permet d'enrichir notre étude en multipliant les points de vue et, par conséquent, notre connaissance sur le sujet. C'est également une méthode de validation des résultats de notre recherche.

3.4 Déroulement et terrain

Le travail de recherche a débuté en France à l'automne 2013, dans une perspective de familiarisation du terrain d'étude en Europe, dans des musées et des lieux dédiés à la préservation du patrimoine en danse. Cette première enquête de terrain avait pour objectif de préciser la problématique de cette recherche, de confirmer la pertinence de notre sujet et sa faisabilité, d'affiner nos questions et hypothèses et d'explorer une méthodologie et un corpus d'étude. Nous avons donc visité plusieurs institutions en charge de la conservation du patrimoine des arts vivants, dont les institutions de notre corpus, et visiter différentes expositions sur la danse : Tino Seghal au Palais de Tokyo, El museo del baile flamenco à Séville, le MACBA, « Rétrospective » du chorégraphe Xavier le Roy dans la cadre de la 5^e édition du Nouveau Festival au Centre Pompidou, la Gaité lyrique, le CND, Les Archives Nationales, le CAPC à Bordeaux, le FRAC Aquitaine, le Musée de la danse à Rennes, le Tate modern à Londres, le V&A, la Bibliothèque Vincent Warren à Montréal, le BMO, etc.

Une première étape de cueillette de données a été réalisée en 2014. Un séjour de recherche au Musée de la danse à Rennes a permis d'établir un état des lieux. Un entretien avec le directeur Boris Charmatz a aussi été réalisé. Lors du premier séjour de recherche à Londres, nous avons visité l'exposition permanente du *Theater & performance department* en compagnie de Kathryn Johnson, l'assistante de Martin Roth, directeur du musée ainsi que les réserves de la collection à la Blythe House et nous avons interviewé Jane Pritchard,

conservatrice en chef de la collection de danse du *Albert & Victoria museum*. Au Québec, dès 2012 nous avons participé aux travaux du comité scientifique de l'exposition *Corps Rebelles* du Musée de la civilisation à Québec. Tout au long de la préparation, nous avons gardé contact avec différents acteurs du projet comme Coline Niess, chargée de projet d'exposition au MCQ, Marc Boivin, président de la Fondation Jean-Pierre Perreault, Lorraine Hébert, directrice du RQD, Harold Rhéaume, chorégraphe et président du RQD. Ayant travaillé en collaboration avec la chargée du projet d'exposition, nous avons eu accès à différents documents internes du musée comme le scénario d'exposition. Comme c'est la seule trace écrite de l'exposition, ce scénario constitue un élément essentiel pour l'étude de la muséalisation d'une œuvre chorégraphique de la Fondation Jean-Pierre Perreault à Montréal. En mars 2015, nous avons procédé à de l'observation participante dans le cadre des Résidences chorégraphiques de l'exposition *Corps Rebelles* et nous nous sommes entretenue avec certains membres de l'équipe du projet, dont Nadine Davignon, chargée de projets éducatifs et Josée Laurence, directrice du Service d'éducation et de l'action culturelle au MCQ. Ces visites et rencontres, tout en nourrissant le cadre général de l'étude, ont permis de confirmer le choix de notre corpus de collections et de commencer la cueillette de données.

Au cours de l'automne 2015, les études spécifiques des collections du corpus ont été effectuées et des séjours dans chacune des villes ont permis de compléter la cueillette des données. Nous avons également, durant cette période, documenter visuellement les expositions et le type d'objets exposés en salles ou conservés en réserve, ainsi que réaliser des entretiens avec un ou des représentants de chacune des institutions. Lors de ces études de terrain, de l'information sur les différents processus de muséalisation de ces dernières a donc été recueillie.

Enfin, en 2016-2017, nous avons effectué un deuxième séjour de recherche à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier (BMO) à Paris pour compléter la cueillette des données. Un entretien avec M. Mathias Auclair, directeur du département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France a été réalisé afin de valider certaines informations. Nous sommes retournés à Rennes pour photographier les lieux et réaliser un entretien avec

le directeur technique du Musée de la danse à Rennes, M. Pascal Abherve. Nous sommes retournés à Londres pour documenter, par la photographie, l'exposition permanente soit les objets liés à la collection de danse, la muséographie et le mobilier d'exposition. Enfin, nous avons observé un atelier de transmission de l'œuvre chorégraphique « Joe » de Jean-Pierre Perreault, inspirée des « Parcours chorégraphiques » de l'exposition virtuelle qui porte sur ce dernier, un projet de valorisation porté par l'Espace Perreault; Hélène Duval, professeure au département de danse de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et initiatrice des « Parcours chorégraphiques » animait cet atelier au PESMD de l'Université Bordeaux-Michel.

Chapitre IV

La danse au *Victoria & Albert museum*, Londres (1924-auj.)

Introduction

Le Département du *Theater and Performance* au *Victoria & Albert museum* à Londres, en Angleterre, conserve de nombreux objets de collections en arts du spectacle. L'usage du terme « theater » recouvre l'ensemble des arts du spectacle qui y sont conservés soit la danse, le théâtre, le mime, l'opéra, la marionnette et la musique pop ; ce musée de théâtre étant donc, dans une certaine mesure, un musée de la danse (Martin-Fugier, 2000 cité dans L'Hotellier, 2012, p.173). Nous avons souhaité rendre compte des processus de muséification de la danse dans ce musée d'abord car il est le gardien d'importantes collections datant du 17^e siècle dont les sources sont accessibles pour la recherche et dont la présence des trois grandes fonctions muséales liés au modèle PRC apparaissent en interaction. Membre de l'association SIBMAS, le réseau international du patrimoine culturel des arts du spectacle qui représente 35 pays du monde entier, le V&A est un acteur majeur dans la préservation des arts du spectacle.

La préservation des arts du spectacle dont les dimensions performatives les expose à un certain oubli ne permet pas comme le note Martial Poirson une forme de « consécration patrimoniale stable et durable » (Poirson, 2008, p.5-12). Le musée met ainsi en place un ensemble de savoir-faire (collecte, conservation, recherche, exposition) pour assurer un certain devoir de mémoire et assumer les traces de cette « mémoire en acte » (Poirson, 2008, p.5-12). Néanmoins, cette patrimonialisation des arts du spectacle n'est pas neutre et relève d'un processus d'institutionnalisation et de politique de la mémoire (Poirson, 2008). En effet, les collections révèlent des intérêts institutionnels, tant au niveau du choix d'acquisition, que de la façon de les organiser, les classer, les cataloguer et les exposer. Cette patrimonialisation du spectacle vivant participe à la préservation d'un héritage et à son inscription dans l'histoire des arts du spectacle (Poirson, 2008).

Ce qui reste d'une danse ou d'un spectacle est une parcelle d'une mémoire qui la rappelle (Sebillotte, 2009). Pour Sebillotte, les objets conservés dans les musées sont des « témoins qui évoquent une œuvre, un chorégraphe, un danseur ou le travail d'un concepteur (costumier, scénographe, etc.) » (Sebillotte, 2009). Les objets de musée rendent compte d'un projet de collection et d'un choix fait par un collectionneur ou un conservateur (Bergeron, 2011). L'objet de musée apparaît comme le témoin d'une culture et d'une mémoire. Mis en exposition, ces objets racontent une histoire, rapportent un point de vue et prennent sens puisqu'ils sont mis en contexte (Hainard, 1984 cité dans Mairesse, Deloche, 2011, p.387). Les représentations peuvent être de l'ordre esthétique, politique, économique ou sociale et engendrent des discours, des valeurs et des idéologies. En ce sens, quelles mémoires de la danse le *V&A museum* a cultivé et à partir de quelles traces ? Comment le musée préserve le domaine scénique et transmet certaines mémoires ?

Cette étude de cas porte sur le double terrain de la conservation et de la typologie des sources en danse. La réflexion menée ici cherche à répondre à la question : que doit-on et peut-on conserver du spectacle vivant ? Cette section s'appuie sur des écrits en muséologie, mais aussi sur des documents internes du *V&A museum* comme les politiques d'acquisition et de collecte, le plan stratégique du musée et le plan de développement des collections. Trois visites de l'exposition permanente et un entretien avec la conservatrice Jane Pritchard sont des sources complémentaires d'informations et de validation. La première partie présente la notion de mémoire en lien avec le musée et la collection, sa nature et son importance pour la préservation de la danse en tant que construction de la mémoire. La deuxième partie aborde l'histoire des collections des arts scéniques au *V&A museum* et, en troisième partie, un examen des grandes fonctions muséales liées à la muséalisation permettra de rendre compte des approches de préservation, des modes de mise en exposition et de mise en valeur du patrimoine scénique au *V&A museum*.

L'absence de catalogue de danse au sein du *Department of Theater and performance* en comparaison avec celui de la collection de théâtre, nous a interpellé au cours de nos recherches. À notre tour ici, d'assurer un devoir de mémoire en cherchant au sein de l'exposition permanente, les objets relevant du domaine de la danse. Tel un geste

interprétatif, notre démarche appelle « à une archéologie qui n'est pas seulement une excavation (une analyse). Elle doit [...] synthétiser (reconstruire, représenter, simuler) le passé ». Son objectif est alors de « [t]enter des reconstitutions comme textes et comme représentations en spéculant sur le sens ou l'intention du passé » (Pearson, 1994 dans Poirson, 2008). Pour Antoine Vitez, le travail de « recreation des œuvres doit exhiber, et non pas masquer, l'œuvre du temps » (Vitez, 1991 cité dans Poirson, 2008, p.12) :

Alors que les œuvres du passé sont des architectures brisées, des galions engloutis, et nous les ramenons à la lumière par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon l'usage en est perdu, mais en fabriquant, avec les morceaux, d'autres choses. [...] Le dépoussiérage, c'est la restauration. Notre travail à nous est, tout au contraire, de montrer les fractures du temps » (Vitez, 1991 cité dans Poirson, 2008, p.12).

Le véritable travail de la mémoire n'appartient-il pas à celui de l'interprétation ?

4.1. Le musée comme lieu de mémoire

L'histoire se présente à nous avec une quantité de traces : textes, ruines, images, objets, soit des témoins du réel devenant des signes, à la fois à interpréter et qui interprètent le réel. Le nombre de ces traces augmente d'ailleurs chaque jour à travers les médias et les images produites. Ce sont autant de matériaux rassemblés pour créer un discours et représenter notre compréhension du monde. Le fait de rassembler les choses du monde n'est pas nouveau. Des premières conquêtes aux collections, en passant par la bibliothéconomie, l'activité humaine a depuis longtemps investi ce champ et avec des objectifs différents : quête de maîtrise du monde, exploration scientifique ou développement de la connaissance ; et sous des approches différentes : cabinets de curiosités, Théâtre de la mémoire, Studiolo ou encore Musée imaginaire (Bergeron, 2011). Ces pratiques permettent de regarder le monde et d'en interroger les traces. Encyclopédies, dictionnaires, collections, catalogues, atlas, chacun a sa spécificité et tous relèvent de la mémoire⁴⁶.

⁴⁶ C.f. L'Encyclopédie de Diderot, l'Atlas mnémosyne de Aby Warburg, le Musée imaginaire de André Malraux, le traité de muséologie de Samuel Quiccheberg, le théâtre de la mémoire de Giulio Camillo.

Les musées, voués à la préservation d'objets de mémoire explorent de façon sélective notre héritage collectif. Les musées ne sont donc pas que des lieux de conservation, ils sont en voie de devenir « les dépositaires d'une certaine mémoire des cultures sous toutes ses formes » (Bergeron, 2011). Les projets de musée et de collection en danse sont ainsi attachés de manière significative à la mémoire, à l'histoire et au devenir de la danse. Le patrimoine qui reposait sur l'héritage des ancêtres et des œuvres se fonde de plus en plus sur un intérêt marqué pour la mémoire et ses représentations (Bergeron, 2011). L'institution muséale est en voie de devenir un lieu de mise en mémoire.

4.1.1 Musée, mémoire et patrimoine

Longtemps, la matérialité demeura le point central à partir duquel la notion de patrimoine s'est définie. Depuis le début de son histoire, le patrimoine se conçoit à des « mémoires d'objets » (Dagonet, 1984 cité dans Jadé, 2006, p.38). Comme le note Mariannick Jadé, dans l'occident chrétien du XIIe siècle, la notion de patrimoine était associée à l'idéologie de la relique (Jadé, 2006). Ces preuves matérielles conservaient la « valeur immatérielle de la puissance du divin dont le culte des saints était considéré comme un devoir » (Jadé, 2006, p.35). Ces premières mémoires d'objets font de l'objet patrimonial un « porteur de vestiges matérialisés du passé qui évoque le souvenir, (...) un passé qui livre une information neutre, mais qui vient aussi ébranler, par émotion, une mémoire vivante » (Choay, 2007, p.14). Cette mémoire d'objet liée à la matérialité témoigne d'un des premiers statuts de la notion de patrimoine. Les mesures préventives liées à la conservation ont alors pour tâche de prolonger la vie des objets et des monuments en évitant leur dégradation ou en assurant une conservation préventive (Gob et Drouguet, 2003).

Vaste champ d'étude, le patrimoine constitue avant tout le rapport de l'Homme au réel pour Zbyneck Stransky, qui définit la patrimonologie comme l'étude de ce rapport à travers le temps et les cultures (Stransky, 1995 cité dans Jadé 2006, p.49). Pour Bernard Schiele, le patrimoine est un regard orienté dans le temps et dans l'espace et c'est parce que « le patrimoine pose un regard sur le passé et sur la conception de nos mémoires

collectives que ce dernier est une façon de penser le monde et de se penser dans le monde » (Schiele, 2002, p.218). Le fait patrimonial, d'une part, est lié au contexte historique dans lequel le patrimoine se déploie et, d'autre part, renvoie à l'idée d'une appropriation issue d'une forme de sélection dans le champ de l'héritage (Foucart, 2000 cité dans Jadé, 2006, p.32)⁴⁷. D'une certaine manière, le patrimoine se « définit par une lignée d'héritage » (Desvallés, Mairesse, Deloche, 2011, p.422). Le terme patrimoine renvoie donc à un bien d'héritage et à l'ensemble des biens d'une personne physique ou morale qui sont sélectionnés à des fins de conservation et de transmission. Le patrimoine se situe ainsi à la rencontre de deux fonctions : celle d'un héritage à s'approprier et celle d'une mémoire à transmettre.

À l'époque des Lumières, note Dominique Poulot, l'effort de mettre au musée les richesses du patrimoine artistique impliquait l'engagement de la nation et l'appropriation nationale des œuvres (Poulot, 1998). La culture y est alors vue comme un bien commun, collectivement partagé, à léguer à la postérité. La nationalisation de l'héritage débouche sur une culture du patrimoine garantissant que « la valeur des biens communs ne sera jamais perdue pour la nation ». (Poulot, 1998, p.28). Le patrimoine alors sélectionné incarne une valeur d'exemple (Schiele, 2002, p.221) qui relève de la construction de l'héritage collectif et correspond à l'histoire patriotique qui garantit la représentation de la Nation (Poulot, 1997, p.406). Ce statut national constitue un legs déterminant pour la construction de la notion de patrimoine qui s'inscrit comme un vecteur d'identité. Encore aujourd'hui, le patrimoine est reconnu comme une composante majeure de la vie sociale, culturelle et un moyen privilégié pour construire l'identité (Morisset, L., Charbonneau A., et Turgeon, 2010, p.53-96). Ainsi, le patrimoine relève de ceux qui font patrimoine et de ce qui fait patrimoine.

⁴⁷ « L'héritage est ce qui arrive, ce qui survient, le patrimoine, c'est la gestion du père de famille qui l'intègre et qui en fait quelque chose de véritablement accepté. Il y a des héritages que l'on refuse, mais le patrimoine, c'est la somme des héritages acceptés. Dans mon esprit, le rapport entre héritage et patrimoine, c'est qu'il existe des héritages qui sont, ne sont pas, ou peut être un jour, deviendront un patrimoine.» (Foucart, 2000 cité dans Jadé, 2006).

4.1.2 À propos de la notion de collection

Historiquement, les collections ont défini la mission centrale du musée. L'histoire des collections révèle différents moyens de préservation (Bergeron, 2002, p.456). La collection se fonde sur le postulat de conservation et de permanence pour la postérité. Si les collections sont souvent à l'origine des musées, certaines institutions, centrées sur l'interprétation et la médiation, se définissent sans collection⁴⁸. Les premières pratiques de collectionnement remontent au Moyen Âge. Le cabinet de curiosité, les Studiolo et la Wunderkammer européens de la Renaissance sont les premiers réceptacles des collections (Bergeron, 2011). Collectionnés et arrangés, les cabinets de curiosité représentaient la compréhension du monde de l'époque (Hooper-Greenhill, 1993). Les débuts du 19e siècle, marqués par la Révolution française, voient apparaître de nouvelles pratiques de collectionnement (Bergeron, 2011). Les grandes collections, propriétés du roi, de la noblesse et du clergé sont intégrées à la sphère publique (Rasse, 1999) et s'inscrivent dans un patrimoine collectif national (Poulot, 1997). Le monde des musées et son rapport aux collections change considérable entre la Renaissance et le siècle des Lumières. Lors de la nationalisation des collections, on constate un réel changement dans la pratique de collectionnement qui marque l'entrée du musée dans la modernité scientifique (Poulot, 1997, p.406). Désormais le musée porte un regard scientifique sur les collections. Par exemple, on voit aussi apparaître les premiers guides pour collectionneurs, comme les traités de Quiccheberg, de Kiel et *Museographi* qui propose des conseils pour la collecte, la conservation et le classement des objets (Desvallées et Mairesse, 2005, p.131-155).

La collection est souvent considérée comme le fruit du travail d'un collectionneur (Pomian, 1987 dans Bergeron, 2011). Pour Yves Bergeron, « la collection porte en elle un récit qui trouve son sens dans le projet de collection, c'est-à-dire dans ce qui unit le collectionneur aux objets » (Bergeron, 2011, p.58). Ce récit, lié à la vie du collectionneur, exprime les valeurs et la vision du monde de ce dernier (Desvallées et Mairesse, 2011). La

⁴⁸ C.f. Centre d'exposition, centre d'interprétation ou certains écomusées qui présentent des œuvres ou des objets provenant de collections publiques ou privées. Bergeron, Y. (2011). Les fondements de la collection. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Armand Collin : Paris, p.58.

collection peut aussi être définie « comme un ensemble d'objets matériels ou immatériels qu'un individu ou un établissement a pris soin de rassembler, de classer, de sélectionner, de conserver dans un contexte sécurisé et le plus souvent communiquer à un public plus ou moins large, selon qu'elle est publique ou privée » (Bergeron, 2011, p.53). La collection témoigne d'un projet et d'une mémoire. Le terme collection évoque l'idée d'un ensemble et présuppose une sélection. Les objets sont rassemblés de manière intentionnelle, selon une logique spécifique et des méthodes et critères de rangement et de classification (Bergeron, 2010, p.7-20). Une fois rassemblés, les objets de collection sont structurés « en savoirs, en identités, en discours et en émotions » (Lacroix, 2002), p.5). Porteurs d'une mémoire, les objets de collection peuvent être considérés comme des témoins de l'Histoire (Bergeron, 2010, p.8).

4.1.3 La collection, une construction de la mémoire

Collecter la danse dans les musées est une démarche qui varie selon le projet muséal, l'approche du collectionneur, le statut de l'objet et les modes de médiation privilégiés par le musée. L'idée d'Augusti Alcoberro nous apparaît particulièrement intéressante pour la danse: faire collection renvoie à construire une mémoire (Alcoberro, 2014 dans Battesti, 2014). C'est du moins poser un certain regard sur un champ déterminé et rendre compte d'un récit, d'une histoire et d'une mémoire, celle d'un individu, d'un spectacle, d'un théâtre et/ou d'une œuvre artistique. Pour Jean-Marc Poinot, le rôle historique de la collection est de rassembler les sources matérielles d'une histoire (Poinot, 1992 dans Lévesque, 2006, p.138) et Ricoeur considère la collection comme une mémoire archivée (Ricoeur, 2000 cité dans Lévesque 2006). La collection figurant au cœur des activités du musée (Desvallées et Mairesse, 2011)⁴⁹, le travail de collecte et la constitution de collections invitent à une réflexion sur les approches, les usages et les représentations de la mémoire au musée.

⁴⁹ « La mission d'un musée est d'acquérir, de préserver et de valoriser ses collections afin de contribuer à la sauvegarde du patrimoine naturel, culturel et scientifique ». Code de déontologie de l'ICOM. (Desvallées et Mairesse, 2011).

En ce qui concerne la collection dans le cas de la danse, elle apparaît comme une façon de donner une autre matérialité à la danse, de rendre tangible son histoire et la diversité des sources que l'activité chorégraphique a pu produire. Les raisons de conserver sont multiples : l'étude, la postérité, le souvenir d'une émotion, d'un moment d'art éphémère ou la mémoire d'un créateur ou d'un interprète et la création d'un projet. Ces traces deviennent des témoins d'un patrimoine et d'une histoire de la danse. Dans une perspective muséologique, la collection des arts du spectacle au V&A vient témoigner d'une histoire nationale tout en valorisant une discipline et en rendant accessible ces traces pour la recherche en vue de création future.

4.2. Histoire et mémoire des collections en arts scéniques au *V&A museum*

Le *Victoria and Albert museum* à Londres est un musée à réputation internationale originalement centré sur les arts décoratifs et associés à l'industrialisation et l'apparition du design. Fondé en 1852 suite à l'exposition Universelle de 1851 en tant que Musée des Manufactures, sa mission était de rendre la production industrielle accessible à tous, d'éduquer et d'inspirer les designers, les artisans comme les fabricants⁵⁰. En 1857, il changea son appellation pour *South Kensington museum*. En 1899, la reine Victoria appuya financièrement la rénovation de l'édifice sur Cromwell Road, son adresse actuelle, puis elle le renomma en son nom et celui de son mari pour commémorer leur appui au musée (Birkett, 2014). Au fil des années, le musée s'agrandit ainsi que ses collections. Aujourd'hui, le *Victoria and Albert museum* conserve plus de 2,3 millions d'objets sur plus de 5000 ans d'histoire⁵¹. Une importante collection documentaire est également conservée au *National Art Library*, une bibliothèque publique au sein du musée. Ces collections nationales constituent des sources importantes pour la recherche en architecture, en design, en mode, en textile, en photographie, en sculpture, en peinture et en arts de la scène.

⁵⁰ Victoria and Albert museum : <https://www.vam.ac.uk/collections/the-va-story>

⁵¹ Le 31 mars 2017 le musée détenait 1 243 906 objets d'art, 1 087 080 livres et périodiques et 931 documents d'archives (estimés à 931 m3).

4.2.1 Un musée pour le Théâtre

La nécessité de préserver les arts du spectacle en créant un musée pour conserver certaines traces et témoins correspond à un besoin de reconnaissance de la valeur et de l'existence des certaines produites autour des arts du spectacle (Picon-Vallin, 2008, p.13-26). En Grande-Bretagne, les premières démarches de préservation des arts du spectacle remontent au 16^e siècle avec l'acteur Edward Alleyn suivi, au 18^e siècle, par David Garrick et Charles Mathews, issus du milieu théâtral et, en 1871, par l'acteur Henry Neville (Scott, 1985). La collectionneuse Gabrielle Enthoven (1868-1950), fut une des premières à revendiquer un musée pour les arts performatifs en Grande-Bretagne et à léguer sa collection à un musée (McGillivray, 2011).

C'est en 1890 que Gabrielle Enthoven entreprend de collectionner des archives liées au spectacle. Une démarche ambitieuse sachant que les arts vivants n'étaient pas considérés comme une discipline scientifique ou académique au 19^e siècle. Sa collection est constituée de programmes, de gravures, de dessins, de photographies, de coupures de presses et de livres ayant trait à l'histoire du théâtre londonien (Haill, 2011 cité dans (McGillivray, 2011, p.107). Enthoven pose les bases de la constitution et de l'éthique de sa collection dans une publication dans le journal anglais *The Reference* : « Mon propos n'est pas d'accumuler des curiosités mais de constituer une collection utile avec du matériel fiable pour l'art et l'histoire du théâtre » (Schouvaloff, 1987, p.7). Ce fut un travail de collecte considérable car à l'époque, encore peu de théâtre conservait ses archives (Haill, 2011 cité dans (McGillivray, 2011). Soucieuse de l'avenir de sa collection, il était essentiel pour elle de trouver un musée pour en assurer la conservation afin d'offrir au milieu professionnel du théâtre un centre de ressources et d'informations (Scott, 1985, p.12).

Le 10 novembre 1911, Gabrielle Enthoven publie dans *The Observer* une lettre ouverte défendant la création d'un musée du Théâtre :

So many valuable collections of things theatrical have been sold and scattered that would have been of inestimable value to the student and worker of the Drama, for want, I think, of a recognized place where they could be safely housed and easy of access. A comprehensive theatrical section in an existing museum to comprise

specimens of all the different branches necessary to the working of a play from the construction of the theater, the designing of the scenery and costumes, to the smallest workings necessary in the house. Also a library and collection of playbills, prints, pictures and relics, etc. I want the section to be the place where the producer, actor, author and critic will naturally go for information, both of what is being done before (Scott, 1985).

À cette époque, aucun musée londonien n'accepte sa collection qui resta plusieurs années dans son logement à Cadogan Gardens. Étant la principale bénéficiaire de la collecte, de la gestion comme de la mise en valeur de sa collection, elle continua toute sa vie à défendre ce projet.⁵²

Les expositions dédiées aux arts du spectacle influença certainement le cours de l'histoire de la collection de théâtre et performance du *V&A museum*. En 1917, une exposition commémorant le 300^e anniversaire de Shakespeare présentée à la Grafton Galleries, en collaboration avec la Croix-Rouge, est l'occasion pour Enthoven d'exposer une partie de sa collection (Laver, 1952). Le succès de cette exposition lui permit de subvenir aux besoins financiers de sa collection et de faire reconnaître sa valeur aux musées londoniens. Il y eut également un intérêt international pour les arts du spectacle dans les Expositions universelles de 1878 et de 1889, où se trouvait un pavillon consacré aux arts de la scène (Picon-Vallin, 2008).

Le projet d'Exposition Internationale de 1922, à Amsterdam, s'est tenu au *Stedelijk museum*, portait sur l'idée d'un nouveau modèle visionnaire du théâtre, en opposition au théâtre bourgeois du 19^e siècle. L'Exposition eut un impact important sur le milieu de la pratique théâtrale, rassemblant des designers et architectes de plus de douze pays. Le succès de cette exposition décide Martin Hardie, alors conservateur du Département de l'Illustration et du Design du *V&A*, de présenter au musée l'exposition en question⁵³. Comme le souligne Tony Bennet, les Expositions universelles et internationales étaient vues comme un symbole de la modernité, marquant le progrès des réalisations nationales

⁵² Enthoven s'engagea auprès de la Croix-Rouge au Service public durant la première guerre mondiale. En charge du service des archives, elle reçut l'Ordre de l'Empire Britannique (OBE).

⁵³ International Theater Exhibition : designs and models for the modern stage, Victoria & Albert museum, 3 juin- 16 juillet 1922.

(Benett, 1995). La Grande-Bretagne, en accueillant cette exposition, montre au monde son avant-gardisme et s'inscrit, d'une certaine manière, dans l'Histoire. Le Musée conservait déjà un certain nombre de maquettes et des plans liés au théâtre dans sa collection du *Department of Engraving, Illustration and Design*. Ainsi l'Exposition Internationale de théâtre est l'occasion de représenter à plus grande échelle le domaine théâtral au *V&A*.

Le succès de l'exposition renforce la détermination de Gabrielle Enthoven qui propose, une seconde fois, le don de sa collection au *V&A*. En 1925, le *V&A* accepte de conserver sa collection qui comportait plus de 80,000 programmes de spectacles de théâtres londoniens, certains datant du milieu du 18^e siècle (Scott, 1985). La collection est conservée au *Department of Engraving, Illustration and Design*. L'acquisition se fait sous l'Acte du parlement qui assurait que la collection ne pouvait pas être domiciliée dans un autre musée sans que celui-ci fasse partie du *V&A museum*. Cet Acte détermina certainement le cours des négociations pour la création, en 1970, du *Theater Museum*, qui deviendra une branche du *V&A*.

Gabrielle Enthoven veille au classement et au catalogage des archives ainsi qu'au développement de sa collection⁵⁴. Engagée dans la préservation et la recherche pour les arts scéniques, elle met sur pied, le 15 juin 1948, la *Society for Theater and Research*. Pendant cette période, la Société collabore avec E. Martin Brown, directeur de la *British Drama League* fondé en 1919 (maintenant la *British Theater Association*), le Conseil des Arts de la Grande-Bretagne et la Bibliothèque Saint-Pancreas pour mettre sur pied une bibliothèque et un centre de recherche spécialisé en théâtre, afin de former le noyau d'un futur musée du théâtre. Le débat pour la création d'un musée du théâtre refait alors surface.

En 1955, suite à la *Conference of International History of Theater* organisée par la *Society for Theater Research*, Laurence Irving écrit au *The Times* pour revendiquer un musée du Théâtre, interpellant différents acteurs préoccupés par la question. Le *British*

⁵⁴ Grande mécène, jamais elle ne reçut un salaire pour son travail ou pour le projet de développement de sa collection. Après la deuxième guerre mondiale, dans laquelle elle s'engagea pour une seconde fois auprès des services publics, elle reçut une aide financière du Gouvernement pour payer le service de deux assistantes pour la conservation et la gestion de sa collection.

Theater Museum Association est mis sur pied en 1957 et le *Theater Committee Museum* est créé par le collectionneur de théâtre Harry R. Beard (Scott, 1985). En 1963, les membres du comité, avec la participation de Lord Norwich, négocient un permis de zonage au Conseil de Kensington Borough pour utiliser de façon temporaire la Leighton House à Holland Park Road⁵⁵ afin d'abriter les collections. Un musée pour le théâtre allait enfin abriter de façon temporaire des collections en arts scéniques de la Grande-Bretagne (Scott, 1985).

Au *British Theater Museum*, vingt-deux expositions temporaires sont organisées, qui attirent un public de plus en plus nombreux, des nouveaux membres et des donateurs potentiels⁵⁶. Au fil des années, le musée ouvre une section recherche pour les étudiants, chercheurs et historiens de l'art tout en continuant d'enrichir la collection⁵⁷. La BTM cherche toujours un lieu permanent pour conserver ses collections et le musée est menacé de fermer ses portes à plusieurs reprises. En mars 1970, Lord Norwich rassemble les collections de la *British Theater Museum Association* (BTMA), le Conseil des Arts, le V&A, le *Royal Opera house*, le *Mander et Mitchenson Collection* et le *British Theater Museum* (Scott, 1985).

Parallèlement aux démarches de la BTMA, Richard Buckle⁵⁸ souhaite créer un Musée national de théâtre, ballet et Opéra à Covent Garden, un quartier alors en plein développement (Scott, 1985). En 1967, pour son projet de musée, Buckle fait l'acquisition

⁵⁵ Leighton house est une maison de brique victorienne construite en 1866 comme studio pour Frederick Lord Leighton, président de la *Royal Academy*. Une annexe, construite en 1926, était connu comme la *Lower Perrin Gallery*. Fermée et endommagée pendant la deuxième guerre mondiale, la galerie devint une bibliothèque pour enfant jusqu'en 1961 (Scott, 1985).

⁵⁶ Le livre de visiteurs montre qu'après 17 jours plus de 400 visiteurs étaient venus au musée. Sur une période de quatorze ans des visiteurs de plus de trente pays étaient venus. (Scott, 1985).

⁵⁷ Il fit l'acquisition de manuscrit de Tom Taylor, la Harley Grandville Barker collection, la Elisabeth Robins Collection et la collection de photographies et de programmes de Sir John Gielgud. En 1971, il fit l'acquisition de manuscrit de Sheridan dans un encan à Sotheby's. La BTMA fit l'acquisition en 1972 de la collection de John Masefield et de Ivor Novello. (Scott, 1985).

⁵⁸ Écrivain et critique en danse pour *The Sunday Time*, il travailla avec le critique en danse Cyril Beaumont qui s'inspira du modèle des AID pour fonder les London Archives of the Dance, où fut transféré, début 1945, le fonds constitué par les diverses archives réunis par la Ballet Guild pendant la seconde Guerre mondiale. (Beaumont, 1947, p.108).

d'une riche collection de costumes des ballets russes de Diaghilev aux enchères Sotheby à Londres^{59,60}. En 1968, il rencontre chez lui John Pope-Hennessy, directeur du *V&A* qui lui confirme que le futur musée du théâtre pourrait être une branche du *V&A*. En 1971, la BTMA songe à mettre sur pied un Musée national des arts performatifs et à s'installer de façon temporaire à la Somerset House, l'ancienne Académie royale des arts à Convent Garden à Londres (Schouvaloff, 1987). Après de nombreuses négociations et recherches de fonds, le *Theater Museum* voit officiellement jour le 6 septembre 1974, mais n'ouvre ses portes qu'en 1984 (Schouvaloff, 1987). Le musée rassemble différentes collections dont celles de Gabrielle Enthoven du *V&A*, de Harry R. Beard du BTMA, de Cyril Beaumont et du *London Archives of Dance*⁶¹. L'inauguration a lieu au *Victoria & Albert Museum*, le 23 avril 1987 pour souligner le 423^e anniversaire de naissance de William Shakespeare (Schouvaloff, 1987).

4.2.2 Conserver les arts vivants au *Victoria & Albert museum*

Jusqu'en 2007, le *Theater Museum*, a été le Musée national britannique des arts performatifs, une branche du *V&A*, combinant la fonction de musée, bibliothèque⁶² et centre de ressources dédié à l'histoire et à la pratique des arts performatifs en Grande Bretagne. À sa fermeture, les collections ont été accueillies au *Department Theater & performance* du *V&A*. Les collections regroupent des documents sur la pratique et l'histoire des arts performatifs de Grande Bretagne, incluant le théâtre, la danse, l'opéra, le cirque, les marionnettes, les comédies musicales, les costumes, la scénographie, le pantomime et

⁵⁹ En 1967, Serge Grigorieff, le régisseur de Diaghilev téléphone à Jules Strauss, catalogueur et premier français chez Sotheby's qui lance la première vente autour des Ballets russes. Stavridès, Y. (2001). Quarante ans chez Sotheby's. *L'express*. Récupéré de ://www.lexpress.fr/informations/quarante-ans-chez-sotheby-s_641732.html

⁶⁰ Cette même vente aux enchères permet à Bengt Häger alors directeur du Dansemuseet à Stockholm d'acheter des costumes des Ballets russes pour réaliser le souhait de De Maré de conserver une collection de costumes des ballets russes de Diaghileff.

⁶¹ Comme les collections de Irene Mawe Memorial Library, des Amis du Museum of Performing Arts, de la Society for Theater Research Collection, de la Vicwelle library d'Anthony Hippisley Coxe circus, the British Puppet Guild. Voir annexe C: Description du contenu des collections du Theater Museum à Londres.

⁶² La bibliothèque contenait plus de 20,000 livres et périodiques.

la musique pop⁶³. Les collections en danse sont aujourd'hui conservées à la *Blythe house*⁶⁴, sous les soins de Jane Pritcher et une exposition permanente au *V&A Museum* met en valeur une partie de la collection. Une importante documentation sur les arts du spectacle se trouve à la *National Art Library* du musée.

Le Département *Theater and performance* est dédié à l'histoire, au savoir-faire et à la pratique des arts scéniques en Grande-Bretagne. À la fois, musée, centre d'archive, bibliothèque et centre de ressource, le département a pour rôle de documenter la pratique et l'histoire des arts performatifs en Grande-Bretagne, incluant les artistes et les compagnies qui y viennent en tournées (Collections Development policy, V&A). La section théâtre est la plus importante et touche des documents et objets datant du 17^e siècle. On y trouve des programmes de spectacles, des affiches, des textes, des articles de journaux, des archives de compagnies, des livres, de la correspondance comme des documents photographiques (Guy Little, Houston Rogers), des dessins, de la céramique et des lithographies (Robert Eddison's), des peintures (the Somerset Maugham Collection), etc. Ainsi que plusieurs costumes et accessoires portés, par exemple, par Olivier (Richard III and Othello), Gielgud et Edith Evans, (*A Midsummer Night's Dream* de Peter Brook), des masques incas (*The Royal Hunt of the Sun*) et la collection privée de James Gordon Robert Tobin (Loutherbourg, the Grieve family, Wilhelm, Gordon Craig, Ernst Stern, Tanya Moiseiwitsch, Leslie Hurry, Anthony Holland, Ralph Koltai, Sean Kenny, Michael Annals, Sally Jacobs, Voytek, Lez Brotherston, Mark Thompson, etc.) (Collections Development policy, V&A). Le musée conserve également des archives de théâtre, de compagnies et de producteurs (H.M Tennent, Royal Court, Tricycle), de même qu'une collection vidéo de 78 enregistrements donnés par Richard Bebb via le projet NVAP, le théâtre contemporain, noir et asiatique puis des entretiens avec des gens du métier complètent la collection (Croft, 2003).

⁶³ On y retrouve des plans d'architecture, des archives administratives et personnels, des céramiques, des accessoires et des costumes, des peintures et des dessins, des affiches, des livres, des manuscrits, de la correspondance, des périodiques, des photographies, des maquettes, des marionnettes, des partitions musicales, de la machinerie, des programmes de théâtres et des critiques de spectacles, des billets de spectacle et des enregistrement audio et vidéo.

⁶⁴ La *Blythe House* abrite les archives du *V&A museum*, du *Science museum* et du *British museum*. Voir Annexe D : Liste des archives conservées au *Department theater and performance* du V&A.

Des artefacts concernant l'Opéra et le théâtre musical font aussi partis de la collection. On y retrouve des programmes de la collection de Harry Beards, du *English National Opera* et *Royal Opera House Covent Garden productions* ainsi que les archives de *l'Opera factory* et de l'impresario Sander Gorlinsky. Le théâtre musical concerne les productions *Oyly Carte*, *Salad Days magic piano*, *My Fair Lady*, *Jesus Christ Superstar*, *Lyceum revival* et *The Phantom of the Opera*. Des partitions musicales collectées par Rex Bunnett et John Muir sont aussi conservées (Collections Development policy, 2015).

La collection de musique rock et pop comprend la collection photographique de Harry Hammond, soit plus de 9000 images des années 1950 à 1960, sur les Beatles et les Rolling Stones, ainsi que des costumes de scènes portés Mick Jagger, Adam Ant ou encore Kiss. En ce qui concerne les arts du cirque, le musée conserve les collections d'Anthony Hippisley Coxe, Cyril Mills, des affiches de Larry Turnbull et des photographies du Baron de Rakoczy (Collections Development policy, 2015).

Une collection sur les arts de la marionnette de *Tiller Clowes et Barnard marionnettes*, de Gair Wikinson, de *La British Puppet Guild Collection* (moitié du XXe siècle) et de Gerald Morice est conservée. Le pantomime est représenté dans une collection de Grimaldi et de Hugh Durrant (Collections Development policy, 2015).

La collection Alfred Moul sur le théâtre des variétés regroupe des archives du théâtre *Alhambra* et du *London Pavillion*. La collection rassemble des archives de cabaret dont celle de C.B. Cochran, Chauve Souris, Douglas Byng, le *Windmill Theatre* et des costumes des Baret, Murray et Eve (Collections Development policy, 2015).

Enfin, une section touche l'architecture des théâtres. On retrouve une collection de plus de 10 000 plans architecturaux de Frank Matcham & Co. et de Colin Sorensen, des photographies d'équipement technique d'éclairage de Frederick Bentham, des archives de *l'Association of British Theatre Technicians*, des films et des émissions de télévision et de radio. En 2012, le Département accepta de conserver la collection de costumes du *British Film Institute* (BFI) (Collections Development policy, 2015).

4.2.3 La danse au musée : une histoire de collection

Le *Departement Theater & Performance* conserve une collection spécifique sur la danse⁶⁵. Cette collection recouvre un large champ de l'histoire de la danse du 17^e siècle à aujourd'hui et inclut différentes formes de danse (ballet, music-hall, danse noire, danse indienne et danse contemporaine). Le *V&A museum* conserve une riche collection d'artefacts liés à l'histoire du ballet du 17^e et 18^e siècles : ballet de la cour Royale de Louis XIV, Marie-Jean Augustine Vestris, The Royal Ballet, Carlo Blasis, Rose Parisot, Charles-Louis Didelot; au ballet romantique : Marie Taglioni, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito, Lucile Grahn, Fanny Elssler, Clara Webster, Louise Farebrother et Lola Montez; à la danse classique : Maryinsky Ballet, Bolshoi Ballet, Marius Petipa, Rudolf Nureyev et au ballet du 20^e siècle : Michel Fokine, Diaghilev Ballet, les Ballets Russes. Le musée possède la plus importante collection de costumes des Ballets russes dans le monde⁶⁶. Parmi les pièces conservées on retrouve le seul portrait en plâtre de Vaslav Nijinski de la collection de Richard Buckle; un contrat du danseur Auguste Vestris signé par le propriétaire du King's Theater, William Taylor, de la saison 1796-97; la gravure Bartolozzi de 1781 caricaturant Gaëtan Vestris dans Jason et Médée; la collection de gravures de Marie Rambert-Ashley Dukes qui comprend des lithographies de Marie Taglioni. La collection en danse s'est enrichie d'enregistrements audiovisuels et d'archives de compagnies, d'acteurs, de danseurs, de metteurs en scène et de scénographes, mais aussi de costumes et accessoires, maquillages, affiches de spectacles, maquettes de décors, instruments de musique, livres et œuvres d'art⁶⁷.

On y retrouve également les archives de la *London Contemporary Dance Theater* : Martha Graham (1963), Robert Cohan (1967), Richard Alson, Robert North, Siobhan Davies (1966), Christopher Bannerman, Micha Bergese, Patrick Harding-Irmer and

⁶⁵ On retrouve une riche collection de costumes, photographies, partitions, maquettes de décors, des programmes de spectacles, des articles de journaux, des dessins, des estampes, des bronzes, des statuettes, des lithographies, des livres comme des caricatures.

⁶⁶ Cette dernière collection deviendra dans les années 1960 la plus importante collection de costumes des Ballets russes à la suite de l'achat aux enchères de ces pièces par Richard Buckle.

⁶⁷ [S.A]. Classical Ballet. Victoria & Albert museum. Récupéré de : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/classic-ballet/>

darshan Singh Bhuller et Richard Alson (1994) (qui a renommé la compagnie Richard Alson Dance Company lorsqu'il en est devenu le directeur artistique)⁶⁸. Une partie de la collection porte sur les danses dans les théâtres populaires (Heester Booth, Nancy Dawson) et de variétés (Fred et Adèle Astaire) comme le théâtre *Empire* et *Alhambra* à Londres, mais aussi le «skirt dance» (Kate Vaughan, Lettie Lind, Lottie Collins) et la troupe *The Tiller Girls*⁶⁹.

La collection porte sur l'histoire de la danse noire de la fin du 19^e et du début 20^e siècles. On y trouve des artefacts sur les danses d'Afrique, celles d'esclaves (Calenda et Chica) des Caraïbes ainsi que les danses qui en sont issues, comme le Charleston et le Cakewalk (Dora Dean et Charles Johnson). On trouve aussi des artefacts sur la danse jazz et des «musical» de Broadway en tournée à Londres (Billy Kersands (Buck and Wing), The Bohee Brothers («soft shoe dance»), Buddy Bradley, Florence Mills, Josephine Baker et Master Juba). Des documents relatifs à la première compagnie de danse noire, les Ballet Nègres (1946), sont également conservés⁷⁰. Les danses modernes noires (Katherine Dunham et Pearl Primus) comme celles des compagnies de danses (Adzido, Irie! Dance Theater, Phoenix Dance company) font aussi partie de la collection⁷¹.

4.3 Le processus de muséalisation : préserver, étudier, diffuser

Un objet qui entre dans une collection ou dans un musée afin d'être conservé et mis en valeur doit passer par un processus de muséalisation, soit les étapes qui conduisent à la mise au musée (Desvallées, Mairesse, 2011). Les processus de muséalisation varient selon le projet muséal, mais touchent relativement les grandes fonctions muséales. Un « projet muséal » pour Mairesse qui représente un ensemble d'idées, de concepts et d'intentions à

⁶⁸ [S.A]. London Contemporaray Dance theater. Victoria &Albert museum. Récupéré de : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/l/london-contemporary-dance-theatre/>

⁶⁹ [S.A]. Dance in popular Theater. Victoria &Albert museum. Récupéré de : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/d/dance-in-popular-theatre/>

⁷⁰ [S.A].History of black dance : Black british dance. Victoria &Albert museum. Récupéré de : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/history-of-black-dance-black-british-dance/>

⁷¹ [S.A]. History of black dance : The origins of black dance. Victoria &Albert museum. Récupéré de : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/history-of-black-dance-origins-of-black-dance/>

la base du projet de musée (Mairesse, 2002). En ce sens, l'examen du projet muséal du *V&A*, du *Theater & performance Department* et ses pratiques de muséalisation permettront d'identifier les modes de préservation des arts du spectacle privilégiés du musée.

Le *V&A museum* est un établissement public qui dépend du Département de la culture, des médias et du sport et qui reçoit de ce dernier environ 60 % de son financement (Iteration of the strategic plan 2011-2015). Les grandes activités du musée touchent l'exposition, la conservation, la recherche, la l'éducation et la gestion muséal. Membre accrédité, le *V&A* est administré par le Conseil des Arts de la Grande-Bretagne qui régularise nationalement des standards muséaux sur les conditions de conservation, de gestion des collections et de pratiques de préservation. Le *V&A*, en tant que membre du Conseil international des musées (ICOM) et du *Museum Association* du Royaume-Uni, suit leur code d'éthique, surtout en ce qui concerne le matériel illicite et les exportations illégales (Collections care and conservation policy, 2015). Le musée et le Département des arts performatifs jouent un rôle central auprès de la Société internationale des bibliothèques, musées, archives et centres de documentation des arts du spectacle (SIBMA) qui, depuis 1954, constitue le réseau international du patrimoine culturel des arts du spectacle⁷².

La mission du musée vise la connaissance, la recherche et la délectation. Les valeurs du musée touchent la collaboration entre les équipes, les publics et les partenaires ; l'intégrité, dans la mesure où le musée s'engage à un travail de qualité, et l'authenticité ; l'innovation, en valorisant tant les traditions que les nouvelles idées ; puis la générosité, en respectant les multiples voix et perspectives et en partageant ses connaissances tout en encourageant le dialogue avec tous⁷³. Les objectifs du musée visent 1) l'expérience du visiteur 2) la valorisation des collections 3) la position du *V&A* comme un catalyseur à

⁷² Représentée dans 35 pays, l'association fait la promotion de la recherche sur les arts du spectacle, crée des liens entre ses membres et partage ses ressources à travers des congrès, des infolettres, un répertoire international des arts du spectacle, des publications et l'accès en ligne de différentes collections. <http://www.sibmas.org>

⁷³ Voir annexe A: Vision et missions du V&A Museum

l'international 4) le développement digital culturel et 5) la recherche de financement privé et commercial (Iteration of the strategic plan 2011-2015). À cette fin, différentes politiques au musée permettent le développement, la conservation et l'accès aux collections⁷⁴.

4.3.1 Collecte et acquisition au *V&A*

Le *V&A museum*, en tant que musée national a développé une politique de collecte et d'acquisition pour enrichir ses collections et s'assurer que certains objets clefs du patrimoine soient conservés. Le musée acquiert des objets de nature historique liés aux collections déjà existantes, tout en développant une documentation sur un aspect de celles-ci lié. Dédié à l'histoire, au savoir-faire et à la pratique des arts performatifs en Grande-Bretagne, le Département *Theater & Performance* conserve des objets en fonction de leur importance dans l'histoire des arts scéniques en Grande-Bretagne. Certains objets, qui ne font pas partie de l'histoire du pays, mais qui permettent une compréhension de cette dernière sont aussi collectés (Collections development policy, 2015).

Au fil des années, le musée a développé une approche de collecte en écho aux développements technologiques (Desalme, 2006). Différents témoins de la danse ont été conservés. Des sources et objets qui varient selon la période, l'outil de documentation et le type d'objet à collecter. Jusqu'à la Renaissance les documents sont principalement iconographiques. On retrouve par exemple des dessins et des gravures représentant la danse de cour (Desalme, 2006). Avec le ballet de cour, la production de documents écrits devient plus importante avec la création en France de l'Académie Royal de Danse en 1661. On retrouve alors des traités, des statuts, des règlements, etc. Au XVIIIe siècle, les documents sur la danse se diversifient de par son institutionnalisation et son enseignement (Desalme, 2006). La production de manuels, de théories chorégraphiques, des notations, des dessins de costumes et scènes, livrets, portraits de danseurs connus se multiplient (Desalme, 2006).

⁷⁴ *C.f.* Collections development policy (2010), Collections Information and access policy (2013), collections care and conservation policy (2013), Building Conservation policy (2013), Equality and diversity Action policy (2013), Sustainability policy (2011), V&A intellectual Property Principles (2013). *Cf.* [S.A], (2013). Collections care and conservation policy. London : Victoria and Albert museum.

Au XIXe siècle, avec l'imprimerie et la naissance de la photographie, on retrouve de plus en plus de documents liés à la danse (Desalme, 2006). À cette époque, le public s'intéresse particulièrement au ballet. La presse comme les critiques participent à son existence dans la sphère publique (Desalme, 2006). On retrouve ainsi des coupures de presses, des articles, des programmes de spectacles, des billets de spectacle, etc. La danse est également de plus en plus représentée dans les arts comme la peinture avec Degas ou la littérature avec Théophile Gautier. Au XXe siècle, l'enregistrement vidéo pour des fins de captation de spectacle ou pour des entretiens devient des sources importantes en danse. Comme la présence de la danse à la télévision et au cinéma ouvre de nouvelles opportunités d'accès à la danse et d'interprétation (Desalme, 2006). La collecte de la danse au V&A reflète ces évolutions liées à la collecte et à la conservation de ces différentes sources.

Le V&A est un acteur majeur dans la conservation de documents afférents au spectacle vivant en Grande-Bretagne. À la création du *Theater Museum*, la politique de collecte du musée met l'accent en 1980 sur l'enregistrement des spectacles. Le *Theater and performance Department*, à l'initiative de James Fowler, alors conservateur, encourage la documentation et la collecte par l'enregistrement de spectacles, d'entretiens et de témoignages oraux pour compléter les collections du musée, suivant l'exemple du *Lincoln Center* à New York et du *Netherlands Theater Institute* à Amsterdam (Fowler, 2013, p.247). Afin de préserver les créations du 20e siècle, le musée met sur pied, en 1992, le National Video Archive of Stage Performance (NVAP), un programme d'enregistrement de spectacles⁷⁵. Depuis quelques années, une grande partie des objets de la collection est numérisée et mise en ligne sur le site internet du musée. Ces différentes approches de documentation présentent le musée comme un réel centre de ressource sur les arts du spectacle (Fowler, 2013), comme le souhaitait Gabrielle Enthoven.

La dernière politique d'acquisition du *V&A museum*, se fait selon un mode régulier de documentation afin d'enrichir les collections déjà existantes (Collections development policy, 2015). Le plan de développement des collections du *Theater & performance Department* fait de la captation vidéo et de la photographie un élément clé de

⁷⁵ Ce programme a permis de constituer une collection de 200 productions. (Fowler, 2013).

documentation pour compléter les collections. Des objets et documents sont principalement acquis par achat, mais également par don, échange et legs (Collections development policy, 2015). Le travail de collecte s'accompagne d'une recherche de financement pour l'acquisition de certaines collections. Le musée dépend financièrement de plusieurs individus et sources de revenus pour développer et réaliser ses projets de collectionnement, comme les Amis du V&A, le *National Art Collections Fund*, le *National Heritage Memorial Fund* et l'*Heritage Lottery Fund* ou encore des initiatives gouvernementales, par exemple le *Goodison Review, Securing the Best for our Museums: Private Giving and Government Support* (Collections development policy, 2015).

Le musée priorise l'acquisition de documents qui rendent compte des activités des théâtres anglais comme des programmes, des affiches, des documents de presse, des textes, des livres, des documents photographiques et des enregistrements vidéo de productions scéniques (Collections development policy, 2015). Le musée fait l'acquisition de costumes et de scénographies de théâtre moderne, contemporain et expérimental. Le musée souhaite enrichir ses collections en danse et en théâtre musical en développant la collection photographique d'Anthony Crickmay. En ce qui concerne la section opéra, le musée poursuit l'acquisition de costumes, d'enregistrements et de photographies. La section *rock et pop* s'agrandit par la collecte d'archives. Le musée développe des partenariats avec le *Save London Theatres Campaign Archives*, l'*Association of British Theater Technicians*, le *Theatres Trust* et *English Heritage* pour l'acquisition de designs d'architecture, de scénographies et de maquettes. Le *Theater & performance Department* continue d'acquérir des livres, des périodiques, des écrits, des catalogues, des CD rom, des vidéo et autres matériels multimedia (Collections development policy, 2015).

4.3.2 Conservation et accès aux collections

Un musée conserve pour archiver une mémoire, construire un patrimoine, mais aussi pour partager et transmettre des connaissances, des savoirs et des esthétiques liés aux objets. En muséologie, le terme conservation désigne l'activité de conserver et le service chargé de s'en occuper (Gob, Drouguet, 2003). Pour Desvallées et Mairesse, « les activités

de conservation ont pour objectif la mise en œuvre des moyens nécessaires pour garantir l'état stable d'un objet contre toute altération et dégradation » (Desvallées, Mairesse, 2011). La préservation englobe beaucoup plus que le geste de conserver.

Au *Theater & performance Department* du *V&A*, les collections sont organisées en thématiques (selon un performeur, un théâtre, etc.). Chaque spectacle est répertorié chronologiquement par théâtre et l'ensemble des documents portant sur un théâtre précis correspond à une ou plusieurs boîtes. L'ensemble du matériel relatif au théâtre renvoie à des dépôts de nature hétérogène (L'Hotellier, 2012, p.173). Au *V&A*, la conservation des collections s'accompagne d'un important travail de documentation, d'identification et de tri. Selon Jane Pritchard, conservatrice du *Department of theater & performance*, l'organisation des collections implique une tâche d'identification et de documentation en continue. Un tri est parfois réalisé et tout ce qui est double n'est généralement pas gardé⁷⁶.

Au *Theater & performance Department*, la conservatrice travaille seule à l'identification et à la documentation des collections. Pour cette dernière, la collaboration avec d'autres conservateurs, d'autres musées ou institutions spécialisés et des gens du milieu artistique s'avère essentielle. La conservatrice collabore entre autres avec le *Film Institute* qui se spécialise dans la conservation de documents audiovisuels et qui détient d'autres expertises que celles du musée. Elle travaille aussi avec des chorégraphes concernant certains savoirs liés à des costumes et au mouvement qui peut en découler. Actif au sein de la communauté, le *Theater & performance Department* propose différents moyens de gestion et de conservation d'archives aux compagnies ou aux artistes. Pour la conservatrice, le partage des savoir-faire et des connaissances est indispensable au travail de conservation.

Les conditions de conservation et le droit à l'image des collections sont les principaux enjeux du département. Les espaces de conservation sont de moins en moins

⁷⁶ Pour orienter les conservateurs vers une identification des objets de la collection, le musée organise à chaque année une évaluation des collections en choisissant au hasard 50 numéros d'objets afin de vérifier si le registre est à jour et complet. (Entretien avec Jane Pritchard.)

nombreux. Les costumes sont conservés sur des supports ouverts et seulement couverts que par des papiers protecteurs. Les nouvelles boîtes de conservation des objets sont en carton, soit de moins bonne qualité que celles d'avant qui étaient en bois, et moins résistantes. Les moyens financiers pour documenter, identifier et photographier les objets ont été diminués alors que c'est un travail qui prend beaucoup de temps. La documentation photographique est pourtant une démarche essentielle de préservation puisqu'elle permet d'éviter la manipulation, comme le transport de costumes, et facilite la recherche et l'analyse. En ce qui concerne les droits à l'usage des images, le *V&A* n'a pas tous les droits d'utilisation et leur coût est élevé⁷⁷. Néanmoins, le *V&A* a conclu une entente de droit avec le *National Video Archive of Performance* (NVAP) et la *Federation of Entertainment Unions*, ce qui permet un droit à l'image d'une partie des collections, facilitant ainsi la recherche grâce aux photographies des objets du site internet du musée.

4.3.3 La recherche au musée

Le *V&A* fait de la recherche un élément essentiel de ses activités. Le *V&A* est un des premiers musées en Grande-Bretagne à avoir établi, dans son programme muséal, un département dédié à la recherche. Actuellement, le musée propose un programme pour les étudiants post-gradués en histoire de l'art en collaboration avec le *Royal College of Art* (Research Handbook, V&A). Membre du AHRC, le musée collabore avec des programmes doctoraux dans différentes universités anglaises et met en place un programme d'échange entre universités et musées à travers la Grande-Bretagne, l'Europe et l'Amérique du Nord⁷⁸. La recherche est importante au sein du musée. Un document de consultation a été élaboré pour les employés du musée afin d'encourager la recherche⁷⁹. Des conférences, des séminaires et des publications font aussi partie des activités liées à la recherche. Des

⁷⁷ Dans les années 1980, un photographe du musée prenait des photos des productions facilitant le droit à l'usage et permettant au musée de posséder les droits d'utilisation à l'image.

⁷⁸ Par exemple, le Metropolitan Museum of Art and Bard Graduate Center, New York, le Yale Center for British Art, New Haven, le Kunsthistorisches Museum Vienna, le Staatliche Kunstsammlungen Dresden et l'Université de York.

⁷⁹ Comme AHRC, ESRC, EPSRC, European Research Council, British Academy, Leverhulme Trust, Getty Grant Programme et Kress Foundation.

publications qui prennent la forme de catalogues, mais aussi de podcast, de blogs et du journal du musée en ligne (Research Handbook, V&A).

Les archives du *V&A* conservées à la *Blythe house* constituent une riche ressource sur l'histoire du musée et de ses collections⁸⁰. En 1992, le *Public Records Act* a rendu accessible au public les archives institutionnelles du musée datant de 1837⁸¹. Le musée dispose aussi de différents lieux d'études pour accueillir les chercheurs : la *National Art Library*, la *Blythe house*, le *Center for the Study and conservation of Textiles and Fashion* et l'*Archive & Library Study room* où l'on retrouve une bonne partie des archives liées aux arts du spectacle. Par contre tout ce qui est de grande dimension, comme les décors, est entreposé ailleurs et il est plus difficile d'en avoir accès pour la recherche (Research Handbook, V&A).

Un important travail de numérisation des collections a été engagé au musée, permettant une mise en réseau et favorisant leur accessibilité ainsi que la diffusion générale des recherches. On retrouve sur le site internet du musée plus d'un million d'archives cataloguées et 500 000 images d'objets des collections. Chaque image est accompagnée d'un texte descriptif et la plupart sont téléchargeables. Le *V&A* participe pleinement à la démocratisation des collections, de même qu'à la construction et à la transmission des savoirs sur les arts du spectacle.⁸²

⁸⁰ Annexe D. Liste des archives conservées au *Department theater and performance* du *V&A*.

⁸¹ Par exemple, ce qui concerne les acquisitions, le travail de spécialiste, des informations sur certains individus et institutions, les expositions du musée, l'histoire du musée et de ses départements, tous ce qui touche l'architecture du musée (maquettes, plans, photographies) mais aussi la presse, les expositions internationales liées au musée, les développements culturels et éducatifs au musée et la muséologie en général.

⁸² Lancé en 2016, *The V&A Research Institute* (VARI), est un projet de recherche sur cinq ans financé par la Fondation Andrew W. Mellon dont l'objectif est de donner un meilleur accès aux collections. Composé d'experts, de chercheurs universitaires et de bénévoles, il vise des projets de recherche collaboratifs, des conférences et ateliers, des événements, des résidences de recherche et des plateformes de communication digitale.

4.3.4 La trame de la mémoire : objets, costumes, *memorabilia*, textes, images, vidéo

L'objet de musée est une « chose muséalisée qui a pour fonction de signifier et de témoigner d'une réalité » (Maroevic, 1998 cité dans Bergeron, 2011, p.56). Les objets présentés au musée appartiennent au monde des objets, ils ont perdus leurs fonctions d'usage et ils entrent dans un ordre symbolique et acquiert une nouvelle signification, ce qui conduit Kristof Pomian à parler de « sémiophore », c'est-à-dire que l'objet est préservé pour le sens qu'il conserve et sa valeur de témoignage, il est alors porteur de signification (Desvalles, Mairesse, 2011) et devient « support d'information » (Van Mesh, 1992 cité dans Desvalles, Mairesse, 2011) ou «témoin matériel et immatériel de l'homme et de son environnement, source d'étude et d'exposition» (Desvalles, Mairesse, 2011). Mais qu'en est-il de l'objet de musée au *Theater & performance department* ?

Pour Alexandre Schouvaloff, nommé conservateur du *Theatre museum* en 1974, un musée dédié au spectacle vivant « tient de la possibilité d'une association avec quelqu'un ou quelque chose qui évoque le spectacle ou la discipline artistique », une évocation qui ne peut se réaliser qu'au travers des objets authentiques (Schouvaloff, 1987). Les objets sont collectés selon leur valeur historique et leurs liens à l'histoire des arts du spectacle. Les anglo-saxons appellent « memorabilia » ces objets qui illustrent et évoquent cette vision que le musée entend raconter (L'Hotellier, 2012, p.174). Cette histoire est faite de souvenirs, illustrés par des objets, des albums de coupures de presses, des photographies et des évocations de la danse. Le musée présente donc des objets que « personne n'appellerait art » (L'Hotellier, 2012, p.122). La valeur de l'objet tient donc de l'association qu'il porte pour illustrer ou expliquer un spectacle.

4.3.5 Exposer les traces du spectacle

Les arts du spectacle donnent lieu à une série de traces du spectacle, tels des témoins d'une œuvre, d'une production, d'un théâtre ou d'un artiste. Ces traces rendent lisibles un contexte, une histoire, la réception d'une œuvre ou d'un spectacle et les différentes composantes d'une œuvre ou d'un spectacle (Sebillotte, 2009). Ces traces tangibles

partagent une problématique avec toute approche d'exposition des arts scéniques, celle de l'objet de musée. Comment à partir d'objets évoquer le spectacle vivant et pour quels objets et selon quels discours ?

4.3.5.1 Explorer, circuler, raconter : parcours, récits et discours

L'exposition permanente au *V&A*, intitulée *Theater & Performance, materials and techniques*, met en valeur une partie des collections à travers un parcours thématique qui aborde les grandes étapes de l'élaboration d'un spectacle, de la création à la production et à la représentation sur scène. Les objets exposés présentent le travail d'artistes, de créateurs et d'artisans des métiers de la scène et constituent des souvenirs ayant appartenu à des artistes connus, tel des témoins d'une histoire des arts du spectacle. L'exposition présente des objets de nature diverse qui constituent les éléments de base du langage de l'exposition (Gob et Drouguet, 2003, p.105).

À travers une muséologie d'objets, le visiteur découvre un pan de l'histoire de la vie artistique et culturelle britannique. Le parcours d'exposition sur huit salles présente une muséographie thématique qui regroupe des objets des différentes collections du *Theater & Performance Department*, en fonction du thème des arts scéniques et de sous-thèmes. La première salle (103) présente les diverses manifestations scéniques des collections du musée comme le théâtre, la danse, l'opéra, le music-hall, l'art de la marionnette et la musique. Une deuxième salle (104b) est consacrée aux expositions temporaires. Une salle sur la performance (104a) aborde la présentation sur scène ainsi que le rôle du spectateur et du public au théâtre. Une autre pièce (104) est dédiée aux maquettes et aux scénographies de théâtre anglais (plans d'architecture, effets spéciaux, éclairage, sons). Une importante section (105) portant sur les costumes offre une plongée dans le travail d'artisans comme de concepteurs, notamment en montrant des habits inédits portés par des artistes connus. Une petite section (106) couvre l'histoire du maquillage de scène. Une pièce (106b) porte sur les répétitions et le travail promotionnel autour d'un spectacle : souvenirs, programmes, affiches, célébrités. Enfin, la dernière section (106a) touche la création et la production de

spectacles et certaines de leurs composantes, comme la censure, le processus d'audition et le financement⁸³.

La section sur la performance expose en vitrine divers objets représentant les arts scéniques, dont un costume et une sculpture liés à la danse. Le costume présenté est le tutu du ballet *Bugaku* de George Balanchine (1963) porté par Suzanne Farrell. Inspiré par *gugaku*, l'ancienne cour musicale japonaise, le ballet raconte une cérémonie initiatrice sexuelle japonaise et le modèle du tutu rose évoque des pétales de chrysanthème avec des manches de kimono. On retrouve également en vitrine une sculpture en marbre blanc de la danseuse américaine Loïe Fuller, réalisée par Louis-Auguste Théodore Rivière, d'après une photographie qu'il a prise d'elle dansant dans un parc à Paris en 1896⁸⁴.

La section sur le processus de création et de production de spectacles présente aux visiteurs les prémises derrière une création. Le discours de l'exposition souligne que l'inspiration peut venir de partout, que ce soit de la littérature, des paysages, de la publicité, de l'art, de la politique ou encore des événements historiques. Dans cette section, huit artefacts sont liés à la danse. Une coiffe du ballet *Hamlet* de Robert Helpmann (1950), porté par le danseur Leo Kersley des Sadler's Wells Ballet, dans une représentation donnée au New Theater, le 19 mai 1942, est exposée. Réalisée par Hurry Leslie, la coiffe faite en papier mâché a été conçue pour le rôle du fossoyeur. Une lithographie intitulée *The prospect before us* de Thomas Rowlandson (1791) représente le ballet *Amphion et Thalie* à l'Opéra Panthéon; cette image a inspiré le ballet du même nom de Ninette de Valois, chorégraphe et fondatrice du *Royal Ballet* en 1940. On retrouve aussi un programme du ballet *Nadia* de Georges Jacobi, chorégraphié par Joseph Hansen en 1887 à l'Alhambra Theater. Il présente un exemple type de programme manuscrit de l'époque avec ornements et illustrations réalisés par Lucien Besche. Cinq autres documents d'archives (esquisse, autographe, synopsis, partition, texte), datant de 1887, témoignent du travail de collaboration entre le chorégraphe et le compositeur.

⁸³ Voir annexe E : Dossier photographique de l'exposition permanente du *Department of Theater and performance au V&A*.

⁸⁴ Voir annexe A : Catalogue des objets de danse présentés dans l'exposition permanente *Theater & Performance, materials and techniques au Victoria & Albert museum*.

Une salle montre les diverses étapes de la production d'un spectacle qui couvrent, entre autres, la recherche de financement, les auditions, l'histoire de la censure, le choix du théâtre pour la représentation et la promotion du spectacle. Aucun objet de danse n'est représenté dans cette section. Dans la section sur les répétitions, le discours du musée porte sur ce qu'est une répétition, soit le travail préparatoire avant une représentation sur scène. Un travail qui varie selon la production, le genre de spectacle, mais aussi le metteur en scène, le chorégraphe ou le compositeur. Dans cette section, une photographie d'Anthony Crickmay est exposée et montre les danseurs Rudolf Nureyev et Nadia Nerina pratiquant un pas de deux pour le ballet *Don Quixote* de Marius Petipa (1962). Deux dessins réalisés par Sophie Fedorovitch présentent des danseurs de Sadler's Wells Ballet à Covent Garden, en répétitions le 24 avril 1946 pour *Variations symphoniques*⁸⁵.

Dans la même salle, on retrouve des objets liés à la promotion de spectacle. Le discours de l'exposition donne une brève explication historique des différentes approches promotionnelles. Comme la conception graphique, la vente, la promotion liée au soir de première et aux célébrités, la vente de souvenirs ou de programmes commémoratifs. Dans cette section, on retrouve des caricatures, des télégrammes, des éditions spéciales, des cadeaux de première, des programmes en soie, des affiches, des billets, des t-shirts de concert, etc. Une partie de la riche collection d'affiches, couvrant plus de 250 ans d'histoire, est également exposée : par exemple, le livre «prompt book» du *Radamisto* de Handel (1720) et le premier folio («First folio») d'une pièce de Shakespeare.

En ce qui concerne la danse, on retrouve des programmes, des affiches et des objets ayant appartenu à des célébrités : par exemple, une affiche des Ballets russes de Diaghilev au Théâtre des Champs-Élysées à Paris en 1920 ; une affiche photographique réalisée par Michael Carney pour le ballet *Cruel Garden* des Ballet Rambert, conçu par Lindsay Kemp et chorégraphié par Christopher Bruce en 1977 ; une affiche photographique de Anthony Crickmay pour le *London Contemporary Dance* au théâtre Royal de Newcastle en 1986 ; des affiches en temps de guerre du *London Ballet* présenté en 1940 aux *Arts Theater club*

⁸⁵ Voir annexe A : Catalogue des objets de danse présentés dans l'exposition permanente *Theater & Performance, materials and techniques* au *Victoria & Albert museum*.

et une affiche des Ballets russes de 1940 d'un ballet de Pyotr Llyich et Lev Ivanov du *Entertainment National Service Association* (ENSA). Des chaussures de danse appartenant à Lupino Lane sont exposées ainsi qu'un chausson de ballet noir ayant appartenu à Marie Taglioni. Une lithographie couleur de Marie Taglioni dans *l'Ombre* (1840), une chorégraphie de Filippo Taglioni et une photo en noir et blanc de Rudolf Nureyev (1965) de David Bailey sont exposées en vitrine⁸⁶.

Une salle de l'exposition aborde la thématique des costumes et du maquillage. Le discours de l'exposition fait l'historique du costume de scène et du maquillage. En ce qui concerne le maquillage, on y trouve une reproduction de la loge de Kylie Minogue de son spectacle *Showgirl : Homecoming tour* en 2007 ; un dessin de la danseuse Vanda Evina dans *Les Roses*, une chorégraphie de Léonide Massine, en train de se préparer dans sa loge. Une section présente le processus de conception et le travail technique de fabrication de costumes. Des esquisses de costumes sont également présentées dans un mobilier à tiroir : par exemple, en ce qui a trait la danse, un dessin du concepteur Daniel Rabel d'un costume pour la cour du roi Louis XIII datant de 1615-1636 pour le *Ballet des Fées de la Forest de Saint Germain*, donné le 9 février 1625 ; un dessin de la *Fête étrange* par Sophie Fedorovitch, un ballet d'André Howard (1940) présenté au *Arts Theater* à Londres ; une copie papier de la bible de *The Brontës*, un ballet de Gillian Lynne (1995) qui contient toutes les informations pour la conception des costumes; des esquisses de costumes pour le ballet *Noctambules* de Kenneth Mac Millan (1956), réalisé par Nicholas Georgiadis; de *Don Quixote* par Barry Kay pour le ballet de Rudolf Nureyev (1966) et *The pretty prentice*, un ballet de William John Charles Pitcher (1916)⁸⁷.

Une grande salle expose des costumes de scènes sur des mannequins en vitrine : par exemple, des costumes portés par l'acteur Richard Burton dans *Henry V* ou encore des costumes de scène de Mick Jaggars. Une vidéo projette la représentation sur scène d'une comédie-musicale dont les costumes sont exposés en vitrine. En ce qui concerne la danse,

⁸⁶ Voir annexe A : Catalogue des objets de danse présentés dans l'exposition permanente *Theater & Performance, materials and techniques* au *Victoria & Albert museum*.

⁸⁷ Voir annexe A : Catalogue des objets de danse présentés dans l'exposition permanente *Theater & Performance, materials and techniques* au *Victoria & Albert museum*.

on retrouve un tutu porté par Margot Fonteyn dans le rôle d'Odile dans *le Lac des Cygnes* de Tchaikovsky (1964); un costume du ballet *The Twelfth Rose* (1969) de Mary Skeaping ; un costume de fée dans le ballet *The Wooden prince* de Béla Bartók (1981) ; un costume du ballet *Homage to the queen* de Frederick Ashton (1953) du *Sadler's wells Ballet* ; un costume pour le ballet *La fille mal gardée* de Frederick Ashton (1960) et un costume pour *Allegory* (1959), conçu et chorégraphié par Alwin Nikolais présenté au *Henry Street Playhouse* à New York⁸⁸.

La section costume expose des coiffes pour différents ballets comme celle de la reine des neiges dans *Casse-Noisette* de Tchaikovsky (1950) porté par Alicia Markova ; une coiffe et un masque pour *Le lac des Cygnes* de Tchaikovsky réalisé par Leslie Hurry ; une coiffe pour *Return of spring* de Sri V.P. Dhananjayan (1986) de l'Académie de danse indienne à Londres ; une coiffe pour *Shiva, lord of the dance* conçu par Ram Gopal (1930-70) ; une coiffe portée par Cléo de Mérode (1900) et trois coiffes (Loup, Catalabutte, Fée) pour le ballet *Sleeping beauty* (1968) de Marius Petipa, du *Royal Ballet* au *Royal Opera House* par Peter Wright, inspirées des dessins de Charles Perrault et conçues par Lila de Nobili⁸⁹.

Des scénographies de théâtres comme des maquettes, des esquisses et des peintures qui expliquent le rôle du scénographe et son travail sont présentés dans une autre salle. Le discours du musée à ce sujet, note que la création scénographique est une partie essentielle des arts scéniques. La conception du décor peut être minimaliste, abstraite ou extrêmement réaliste et peut varier en fonction du budget, de l'espace et selon le genre de spectacle et le travail de collaboration qui en résulte. Le musée révèle qu'à la Renaissance, les décors étaient généralement conçus et réalisés par des peintres puis, au 20^e siècle, le métier de scénographe est apparu. Cette section montre des effets spéciaux et les éclairages de scènes. En ce qui concerne la danse, on retrouve par exemple des maquettes du Ballet *Hamlet*

⁸⁸ Voir annexe A : Catalogue des objets de danse présentés dans l'exposition permanente *Theater & Performance, materials and techniques* au *Victoria & Albert museum*.

⁸⁹ Voir annexe A : Catalogue des objets de danse présentés dans l'exposition permanente *Theater & Performance, materials and techniques* au *Victoria & Albert museum*.

(1942), de *Swan lake* (1987) conçue par Yolande Sonnabend du Royal Ballet et de *Miracles in the Gorbals* (1944) de Robert Helpmann du *Sadler's Wells Ballet* sont présentées⁹⁰.

Une salle est dédiée au rapport au public. Le musée présente une brève histoire du spectateur et de son rapport spatial à la scène, depuis le théâtre élisabéthain jusqu'à aujourd'hui. L'histoire du billet de spectacle est aussi abordée⁹¹. Le visiteur peut visionner des représentations du *National Video Archive Stage of Performance*, de la *Royal Shakespeare Company*, du *West End musicals*, du pantomime et du *Fringe theatre*. Dans cette section, on retrouve des objets de musée tels qu'un télégramme, une mascotte, des souvenirs, une note d'annulation de spectacle, des photographies, des affiches, des programmes, des illustrations, des billets de théâtre et des jetons. Une photographie de Tunbridge Sedgwick, intitulée *Lunchtime ballet audience at the arts theater club* (1940), présente un spectacle de ballet donné à l'heure du midi pendant la Seconde guerre mondiale au *Arts Theater*⁹².

4.3.5.2 Mise en exposition : une muséologie de l'objet

L'exposition permanente met en valeur les objets principalement dans des vitrines ou accrochés sur les murs et des manequins. L'aménagement des salles prend en compte des espaces de repos, didactiques et un coin lecture. Des dispositifs comme des bornes interactives, des écrans de projection et des modules de médiation dont un costumier, sollicitent l'activité du visiteur. L'ambiance et le décor sont plutôt feutrés et sombres, rappelant l'intérieur d'un théâtre. Les murs sont rouge bourgogne avec un tapis mur à mur gris. Des cloisons en bois viennent orner certaines vitrines et sections. On retrouve aussi des éléments de décors liés aux arts du spectacle comme trois grands miroirs et une

⁹⁰ Voir annexe A : Catalogue des objets de danse présentés dans l'exposition permanente *Theater & Performance, materials and techniques* au *Victoria & Albert museum*.

⁹¹ En 1755, les théâtres délivraient des jetons de métal comme mode de paiement. Plus tard, c'était des cartes généralement richement ornementées, afin que le public les garde comme souvenirs. Aujourd'hui, les billets de spectacle sont souvent des impressions papier internet.

⁹² Voir annexe A : Catalogue des objets de danse présentés dans l'exposition permanente *Theater & Performance, materials and techniques* au *Victoria & Albert museum*.

barre de danse. La muséographie que l'on pourrait qualifier de thématique présente les diverses collections au travers une présentation organisée en fonction de sous-thématique.

Le type de muséographie du V&A est caractérisé par une logique de présentation qui donne à voir des objets témoins d'une mémoire historique des arts du spectacle. Les objets exposés sont variés⁹³ et mettent de l'avant des souvenirs tels des reliques appartenant à des artistes connus de la Grande-Bretagne. L'exposition permet au visiteur de voir, de contempler et d'être en contact avec des objets authentiques (Davallon, 1986) qui dans le cadre de cette exposition, sont présentés de façon didactique autour de grandes thématiques. Pour reprendre André Gob et Noémie Drouguet, la muséographie fait parler les objets qui sont au service du message et du discours de l'exposition (Gob, et Drouguet, 2003, p.116). Dans ce cas-ci, la présentation est plutôt conventionnelle et présente les objets dans un discours général qui est soutenu par un texte informatif. Les commentaires qui s'ajoutent au parcours servent principalement à nommer et identifier chaque objet. Outre les panneaux explicatifs dans chaque salle qui permettent d'introduire le propos, d'apporter des informations ou d'expliquer un aspect de l'exposition on retrouve en accompagnement à la visite un livre à couverture noire intitulé *Large prints labels, rooms 104-105* qui présente les sous-thématiques des salles et rend compte d'un bref descriptif historique des objets exposés et des grandes sous-thématiques de l'exposition.

L'exposition présente des objets, des textes, des vidéos, des bornes multimedia et d'éléments non verbaux qui combine plusieurs registres de sens. Ces registres (décor, éclairage, audiovisuel) en plus de mettent en valeur les objets exposés dans le parcours d'exposition, cherche à rappeler chez les visiteurs une expérience in situ des lieux liées au domaine du spectacle comme une salle de répétition, un théâtre ou un costumier. L'expérience de visite que l'on retient est plutôt celle d'une présentation de riches trésors présentés côte à côte sans réel discours qui unit les objets. Ici, l'effet de muséification tend

⁹³ Costumes, croquis de costume, accessoires, maquettes, tableaux, instruments de musique, dessins, affiches, sculptures, marionnettes, films, photographies, livres, manuscrits, enregistrements audiovisuels, billets de spectacle, masques, perruques, maquillages, archives, jetons, statues, plans de théâtres, livres, jeux, éventails, manuscrits, jetons, livres des comptes, dessins.

à se faire parfois oublier par la présence de la médiation et de contenus vidéos dans les bornes interactives qui nous permet d'approfondir la visite au travers le témoignage des gens du milieu du spectacle. Offrant par le fait même une plongée dans la pratique et le savoir faire. Le choix muséographique de l'exposition permanente n'est pas des plus actuel et le mobilier des modules éducatifs est parfois en mauvais état. Le manque d'espace dans les galeries de l'exposition permanente semble être une autre limite puisqu'une partie seulement des collections est exposée. Si la forme de l'exposition permanente gagnerait à être scénographiée, il reste que la valeur et le type d'archives et d'objets conservés révèlent une riche typologie des ressources et des fonds que constituent des collections en arts du spectacle.

4.3.5.3 Médiation : modules éducatifs et pistes de visite

L'exposition permanente *Theater & Performance, materials and techniques* du V&A propose au visiteur une expérience en vue d'un partage historique. Différentes stratégies de communication sont mises en place, offrant au visiteurs une variété de façon pour s'approprier les diverses connaissances (Montpetit, 2011). Les principaux moyens et dispositifs utilisés sont les bornes interactives, des modules de médiation, les visites guidées et les audio guides ainsi qu'une programmation en action culturelle, axé sur des cours, des conférences, des événements spéciaux et des performances en lien avec les arts du spectacle.

Les bornes interactives dans l'exposition permettent aux visiteurs de consulter des documents d'archives numérisés, des vidéos et des manuscrits des collections, offrant un contenu plus approfondi des objets sélectionnés. Dans la section production, une borne interactive propose des entretiens avec des acteurs, des producteurs, des directeurs artistiques, des compositeurs, des danseurs et des concepteurs qui témoigne de leurs expériences de travail et de leurs métiers⁹⁴. Dans la section création, une borne interactive

⁹⁴ Par exemple, un entretien avec la productrice et danseuse Monica Mason permet d'aborder son métier. Des questions telles que Pourquoi as-tu voulu être danseuse ? Comment êtes-vous devenue directrice artistique du Royal Ballet ? Que fait un directeur artistique d'une compagnie de ballet ? Comment travaillez-vous en répétition ? Qu'est-ce que la notion Benesh ?

permet la consultation de *Annotated prompt book for diplomacy*, *Design « bible » for the Brontës*, du manuscrit de *The School for scandal*, des partitions musicales de *Jesus Christ superstar*, du ballet *Nadia* de Gillian Lynne et de *prompts book for Radamisto*. Dans la section costume et maquillage, une troisième borne interactive propose des entretiens avec des concepteurs de décors et des maquilleurs, des vidéos d'acteurs et une visite des coulisses de la comédie-musicale *Wicked*.

Au fil du parcours d'exposition, sept modules de médiation associés à chacune des sous-thématiques de l'exposition convient le visiteur à faire l'expérience de la conception d'un spectacle. Une première table de médiation éducative invite le visiteur à écrire un script. Le visiteur peut s'asseoir sur un banc devant une table sur laquelle se trouvent papier et crayon. Un panel explicatif présente une citation d'Eugene Ionesco, quelques descriptions de l'importance du scripte au théâtre et des instructions qui guident le visiteur, à travers des questions et dans l'écriture d'un scénario⁹⁵. Une autre table propose au visiteur, toujours sur le même format, une citation, un descriptif et des questions, de participer à l'élaboration d'auditions, à partir d'un cahier d'auditions qui regroupe des photos d'acteurs de Grande-Bretagne. Puis, une table invite à la conception d'une affiche de spectacle à partir d'exemples et de questions guidant la mise en œuvre.

Dans la section costume et maquillage un costumier présente différents costumes afin de construire un personnage. Les dix-sept costumes reproduisent des modèles de costumes qui ont été réalisés pour des spectacles au *National Theater* à Londres, aux Ateliers du V&A, au *Southbank Centre Education* et au *Hiss and Boo Theater Compan*. Un panneau signalétique introduit l'apport du costume dans le jeu du comédien, par exemple dans la manière dont il accompagne le jeu émotionnel et physique de l'acteur, comme sa façon de bouger sur scène. Quelques questions guident le visiteur⁹⁶ qui est invité, comme l'indique le panel signalétique, à les enfiler, à se regarder dans le miroir et

⁹⁵ Des questions comme : À quel moment et où se passe l'action ? Quels sont les personnages ? Comment perçois-tu les personnages ? Est-ce une histoire fictive ou basée sur des faits réels ? Quel est le moment le plus signifiant du récit ? Quel est le titre de la production ?

⁹⁶ Par exemple, quel est ton personnage ? Comment bouge-t-il ? Comment parle-t-il ? Quel est son lien avec les autres personnages ? Quel type de personne est-il ?

à sentir l'effet du costume⁹⁷. Une troisième table propose aux visiteurs de dessiner et conceptualiser un costume. Enfin, un module comprenant une console pour mixer la musique avec casque d'écoute permet au visiteur de créer une atmosphère sonore pour un spectacle en choisissant différents sons. Un autre module invite les visiteurs à faire une conception scénographique et un dernier module une conception d'éclairage. Ce module contient une console d'éclairage et une maquette de spectacle et le visiteur peut moduler l'atmosphère, la texture, la couleur et l'intensité lumineuse de la maquette. Les différents dispositifs de médiation visent à développer des apprentissages, à sensibiliser sur les spécificités des métiers et des techniques de scènes pour en apprécier des savoir-faires liés domaine du spectacle.

Des visites guidées de l'exposition permanente sont organisées, permettant de rendre la visite plus dynamique, tout en offrant un autre niveau de lecture. L'exposition permanente fait également partie d'une visite intitulée *Exploring European Theater* qui propose une visite guidée de six musées de théâtre liés au projet *European Route of Historic Theaters* (2012-2017)⁹⁸ au travers douze objets spécifiques de la collection. L'outil de visite est un fascicule imprimé en couleur avec les dessins des objets en question et un

⁹⁷ 1) costume Lady Weasel, fausse fourrure et acétate ; 2) costume Mr Toad as a washerwomen, coton et plastique ; 3) une veste de Mr Toad, laine, acetate, suède, plastique et métal ; 4) costume de Fatman conçu et réalisé par Anna Pearshouse et Sophie Hedworth, polyestère, coton, metal, viscosse, acetate, plastique, corde ; 5) Costume de Juliette conçu et réalisé par Anna Pearshouse et Sophie Hedworth, coton, calica, polyestère, tresse, plastique, polycotton, velcro et metal 6) Costume de Dame Fiona Fox trop conçu et réalisé par Frank Kershaw et Sophie Hedworth, polyestère, coton, velcro ; 7) Bird conçu et réalisé par Nicholas Immaculate, coton et plastique ; 8) Le clown Grimaldi conçu et réalisé par Anna Pearshouse et Sophie Hedworth, satin, calico, acetate et polyestère ; 9) Cloaked Villain conçu et réalisé par Frank Kershaw et Sophie Hedworth, coton et polyestère ; 10) Soldat conçu et réalisé par Anna Pearshouse et Sophie Hedworth, laine, polyestère, coton, corde, métal, plastique et tresse ; 11) Marin conçu et réalisé par Frank Kershaw, polyestère ; 12) Magicien conçu et réalisé par Nicholas Immaculate et Anna Pearshouse, coton ; 13) Chinaman conçu et réalisé par Frank Kershaw, coton, polycotton et velcro ; 14) Kimono conçu et réalisé par Sophie Hedworth, acetate, polycotton et plastique ; 15) Marie Lloyd conçu et réalisé par Frank Kershaw, reine du music hall, polyestère et rigilene ; 16) Kylie conçu et réalisé par Sophie Hedworth, soie, coton, acetate, verre et plastique ; 17) danseuse de can-can, acetate et polyestère.

⁹⁸ Teatermuseum i Hofteatret, Copenhagen (Danemark); Slovenski Gledaliski Institut, Ljubljana (Slovenie); Deutsches Theatermuseum, Munich (Allemagne); Theatermuseum, Vienne (Autriche); Muzeum Teatralne W Teatrze Wielkim-Opera Narodowa, Warsaw (Pologne); Victoria and Albert Museum, Theater and performance Departement, Londres (Grande Bretagne).

court descriptif racontant l’histoire de ces objets. Une autre visite, avec audioguide, en lien avec l’exposition permanente, propose *Theaterland audio tour*, une visite à travers les rues de Londres et ses théâtres.⁹⁹ Des visites plus spécifiques avec la conservatrice sont également offertes aux visiteurs en lien avec différentes thématiques.

Des activités culturelles font également partie de la programmation du musée comme des cours, des ateliers et des événements spéciaux. Par exemple, dans le cadre du *V&A Performance Festival 2018*, un atelier de dessin offert au *Sackler Center for arts education*, a permis aux visiteurs d’apprendre à « capter l’essence de la performance » ; une performance de *The bookshop band* au sein de la *National Art Library*, a présenté une exploration musicale autour des livres, des auteurs comme des sujets censurés en littérature. Différentes façons de concevoir la relation du visiteur avec l’exposition sont ainsi prises en considération.

4.3.6 Valoriser et numériser le patrimoine culturel scénique

Depuis les dernières décennies, les musées mettent de plus en plus à profit les technologies numériques pour faire découvrir leurs collections et permettre un partage des connaissances (Bergeron et Davallon, 2011, p.539) et de rejoindre tous publics (Genest, 2003) et de l’intéresser autrement. Au *V&A Museum*, un important travail de numérisation a été réalisé afin de valoriser les collections sur la plateforme internet du musée. Depuis 2007, plus de 50,000 objets des collections du musée, accompagnés d’un texte descriptif, ont été mis en ligne. Le musée joue un rôle déterminant dans le projet en cours d’une base de données nationale, qui rassemble tous les documents sur les arts performatifs en Grande-Bretagne. À terme, cette base de données des collections en arts du spectacle du 18^e siècle à aujourd’hui, rassemblera plus de 250 collections de plusieurs centres d’archives, musées et bibliothèques de Grande-Bretagne.¹⁰⁰ Réalisé à partir du *Directory of Performing Arts Resources*, ce projet de base de données nationales souhaite devenir un exemple type de

⁹⁹ Cette visite par audioguide est gratuite. Il suffit d’installer sur iPhone ou Android l’application Voicemap, s’inscrire via Facebook ou email puis télécharger le contenu de la visite audio.

¹⁰⁰ Comme celles de: National Resource Centre for Dance, National Theatre, Royal Opera House, Shakespeare Birthplace Trust, V&A Theatre and Performance, UK Theatre Web.

catalogue en ligne pour les arts du spectacle (Francesca, 1998)¹⁰¹. Le *V&A* apparaît comme un centre de ressources important pour la recherche en arts du spectacle. La numérisation de ses collections, la création de bases de données et leur accès via internet participent au rapprochement entre le spectacle vivant, les musées et les institutions patrimoniales, tout en contribuant au développement de la recherche et à la préservation des arts du spectacle.

Conclusion : De la nécessité de conserver des collections

La *Department theater and performance* du *Victoria & Albert Museum* fait partie de la collection nationale des arts performatifs du Royaume-Uni. Elle recouvre l'histoire de la danse du 17^e siècle à aujourd'hui, sous différentes formes: music-hall, ballet, danse moderne et contemporaine, etc. À l'origine d'une collection privée fondée en 1920 par Gabrielle Enthoven, la collection sur les arts scéniques a été acquise en 1924 par le *V&A Museum* et est désormais conservée à la *Blythe house* alors qu'une exposition permanente met en valeur une partie des collections. Pour la collectionneuse, rassembler sa collection au musée permettait d'offrir au milieu professionnel des arts vivants un centre de ressources et d'informations (Scott, 1985). Les objets conservés sont liés aux arts du spectacle et un grand nombre d'objets sont liés à la danse mais ne sont pas rassemblés dans un catalogue les identifiant. Notre recherche a donc souhaité contribuer à rassembler dans un ensemble les objets liés à la danse de l'exposition permanente. L'analyse du processus de muséalisation de la danse au *V&A* montre que la transmission et le partage de connaissances liés à ces objets passe par la recherche, la valorisation, la diffusion ainsi que

¹⁰¹ En 1979, un projet d'une base nationale de données en arts du spectacle est lancé. À l'initiative du *Theater Information Group London* (TIG), un réseau de librairie en arts du spectacle qui crée the *Association of Performing Arts collections* et qui devient en 1985 une branche nationale de SIBMAS, the *International Association of Libraries, Museums, Archives and Documentation Centres of the Performing Arts*, le projet est porté par plus de 64 membres. Dans les années 2000, en collaboration avec the *Society for Dance Research* et le TIG, le projet *Backstage* fut lancé avec une aide financière du *Museums, Libraries and Archives Council* (MLA). En 2009, le projet *Backstage* fut repris par *Culture Grid*. En 2012, l'*University of Reading*, le *V&A Museum* et l'*University of Chester* reçoivent une aide financière du *Arts and Humanities Research Council* pour développer un prototype intitulé *Staging Beckett Project* mis en ligne en 2015. Le projet est toujours à la recherche de subventions pour le développement d'une base de données nationale en arts du spectacle en Grande-Bretagne. Association of Performing Arts Collections. Récupéré de : <http://www.performingartscollections.org.uk/about/projects/>

par un important travail de numérisation mené par le musée. La préservation des collections passe par la collecte mais aussi par la recherche qui vient révéler la véritable valeur des collections (Bergeron, 2011) tout comme le fait d'être vu par le public. Au *V&A Museum*, la préservation des arts du spectacle porte donc sur la collecte d'objets afférents aux arts du spectacle, la conservation des collections, la recherche tout comme leur mise en valeur à travers une exposition permanente et la valorisation numérique.

Les nouvelles technologies ont permis des avancées importantes pour les musées autour du développement de bases de données, faisant de la documentation une étape fondamentale pour la muséalisation des objets en arts scéniques. Le développement des nouvelles technologies ouvre de riches perspectives en ce qui concerne la valorisation et la médiation des objets. De même, les collections numériques offrent un riche potentiel d'exploitation. Le lancement sur internet de bases de données (Europeana, Google, Joconde, etc.) participe à cette volonté de rassemblement de ressources en arts du spectacle. Le numérique répond à un certain nombre d'enjeux muséaux concernant entre autres, le manque de place dans les réserves et les coûts liés à la gestion des collections. Mais qu'en est-il de la collection muséale et l'objet authentique ? La collection matérielle, par sa simple présence, offre la possibilité d'un autre type d'appréhension, liée aux sens, et se différencie de manière assez évidente de la copie numérique.

La collecte d'objets en arts du spectacle constitue un élément fondamental dans la préservation de la danse. Nos recherches ont permis de constater que le *V&A* est un des musées qui accorde une place importante à la conservation et au développement des collections, les fonctions qui structurent la mission du musée et son développement (Desvallés et Mairesse, 2011, p.453). L'exposition permanente liée aux arts du spectacle au V&A de par son approche muséologique de l'objet vient créer un contact direct avec le visiteur. Une expérience sensible face à un espace, à des visiteurs et à des objets qui nous semble importante dans un contexte où les musées et les expositions deviennent de plus en plus virtuelles.

Si la numérisation des données est désormais pratique courante au musée, on constate qu'elle bouleverse notre rapport aux sources (Guyon, 2018). Les sources sont consultables en ligne dans des bases de données détournant parfois l'usage d'origine des objets. Notre relation à l'objet de musée se voit changée. Arlette Farge évoque le goût de l'archive, celui du rapport intime et physique aux sources (Farge, 1997). Sous l'effet du numérique, l'expérience de la matérialité des objets de musée et des sources archivistiques, comme des lieux qui les conservent ou les présentent, ne s'appréhende ni ne se mesure de la même manière. Sous l'effet du numérique, la collecte s'automatise mais la possibilité de rencontres n'est plus (Guyon, 2018). En raison de l'obsolescence des technologies et de la fragilité du numérique, il est aussi plus facile d'effacer et retirer des données numériques et ainsi faire oublier une partie de l'histoire. Le travail numérique du *V&A* n'échappe pas à ces interrogations. Et, comme le mentionne Simon J. Knell si les musées ne sont que des archives numériques et des lieux de projection, ils perdent contact avec la vie. Ils deviennent des mausolées de la culture et non des moyens de communication (Schiele et Meunier, 2013, p.46).

L'expérience de recherche qui m'a menée au *Department Theater & Performance* du *V&A museum* est liée à des rencontres avec des gens, des objets et des lieux dont je garde le souvenir fort d'un contact intime avec les objets. J'ai eu la chance de visiter les réserves du musée et les espaces de conservation où des milliers de boîtes mises à bout forment des km linéaires. L'esprit des lieux et des objets comme expérience est témoignage du réel. Ce premier constat de la masse et de l'importante matérialité des objets a été signifiant, puis, est venu celui de l'histoire des objets souvent connue que de la conservatrice. De nombreux objets n'étant ni identifiés, ni numérisés, voire exposés faute de place, de temps de travail et d'espace. La conservatrice reste la seule gardienne de ces mémoires, témoignant de l'important travail de conservation qui porte sur l'identification des traces, la conservation et la documentation comme la recherche et le partage de ces savoirs.

Enfin, au travers les différentes approches de muséalisation des arts du spectacle au V&A, on constate qu'une des forces du musée est celle d'une adaptation aux réalités muséales actuelles. Leur approche de préservation vient créer des liens entre la pratique de conservation et l'utilisation d'outil numérique pour développer de nouvelles formes de valorisation et de partage de connaissance des objets de collection. Le V&A qui est un musée fort visité semble avoir trouvé une façon de perpétuer des pratiques muséales de conservation matérielle de l'objet tout en s'ouvrant sur les interrogations du monde d'aujourd'hui. Les projets à venir du V&A autour d'un réseau national de données des institutions culturelles (archives, musées, bibliothèques, théâtre) en arts du spectacle semblent promettre d'élargir des possibilités pour la conservation, la recherche et la valorisation en arts du spectacle.

Chapitre V Les Archives Internationales de la Danse (1931-1952)

Introduction

Rolf De Maré fonde en 1931 à Paris, les Archives Internationales de la Danse (AID). À ce jour, aucune institution vouée à la préservation de la danse n'avait encore vu jour en France alors que les autres arts comme la musique, le théâtre et l'opéra bénéficiaient de musées, de bibliothèques ou d'archives. Les objectifs des AID étaient de centraliser tous les documents ayant trait à la danse de tous les pays du monde, promouvoir la danse sous diverses formes, d'établir des bases rationnelles à l'étude de la danse et d'entreprendre l'élaboration d'une histoire complète de la danse (Revue des AID, 1932, p.1-2). C'est à travers un musée, une bibliothèque, des archives, des expositions, des conférences, des représentations et des publications que les AID, telle une « encyclopédie vivante de la danse » (Revue des AID, 1932, p.1-2), ont offert à un large public les fondements d'une culture chorégraphique (Baxman, Rousier, Veroli, 2006, p.8). Institution pionnière en France pour la conservation, la recherche et la valorisation de la danse, les AID ont mené un projet attaché à la mémoire de la danse.

Pendant 20 ans, cette fondation dédiée la danse, a mené ses activités avec des moments importants comme des concours chorégraphiques qui révélèrent entre autres Kurt Joos ; des projets d'expositions dont une participation à l'Exposition Universelle de 1937 à Paris (Palazzolo, 2017), une publication trimensuelle avec la Revue des AID¹⁰² et de nombreux voyages afin de collecter et documenter les danses du monde.. Cette tribune pour la danse a contribué à des interrogations autour de la préservation du mouvement, de la notion de document, de même qu'à une ethnographie et à une muséologie pour la danse. À sa dissolution en 1952, les collections des AID se répartirent entre la France et la Suède puis la fondation tomba dans l'oubli du patrimoine culturel français (l'Hotellier, 2012, p.10). Situation paradoxale pour un projet qui cherchait à préserver une mémoire et à

¹⁰² La revue des AID constitue 19 numéros de 1932 à 1936. La collection est conservée à la médiathèque du Centre national de la danse à Pantin en France. En coopération avec la BNF dans le cadre du programme national 2011 de numérisation concertée en arts, les revues sont numérisées et accessibles en ligne sur le site de la médiathèque de la danse.

l'inscrire dans une Histoire. Soixante-dix ans plus tard, deux recherches significatives sur les AID témoignent de l'ambitieux projet de De Maré (Baxman, Rousier, Veroli, 2006 et L'Hotellier, 2012). À la lecture de ces recherches, il est apparu que la question de la muséalisation avait été peu abordée.

Les AID témoignent d'une muséalisation singulière de la danse. Le projet muséologique des AID repose sur un important travail de collecte et de documentation qui a jeté des bases méthodologiques d'un mode de préservation chorégraphique inspiré du travail de l'ethnologue. Le programme de développement des collections des AID rend compte d'une démarche de préservation patrimoniale ambitieuse des dimensions matérielles et immatérielles de la danse. Il nous semble qu'à bien des égards, le projet des AID vient éclairer les réflexions actuelles auxquelles sont confrontées les institutions patrimoniales et muséales autour de la préservation des arts du spectacle dont la danse.

Quelles mémoires parviennent-ils à préserver ? Quelles motivations ont pénétré leurs transmissions jusqu'à nous ? Que retenir de leurs différentes approches muséales de conservation et de valorisation ? Ces questions jalonnent notre réflexion sur ce projet unique et utopique voué à la préservation de la danse. Ce chapitre se divise en trois grandes sections. La première partie retrace l'origine du projet des AID au travers les différents intérêts chorégraphiques et muséologiques du fondateur Rolf De Maré. L'identification des objectifs et des missions mis au service du projet muséal, de sa genèse à aujourd'hui, révéleront les moments clefs qui ont fait son histoire. La présentation du projet muséal comme les influences du contexte chercheront à mieux comprendre les choix et orientations muséologiques du projet. La seconde section aborde les différentes fonctions du processus de muséalisation envisagé du point de vue d'une préservation globale du patrimoine de la danse¹⁰³. Enfin, la dernière propose de revenir sur l'histoire de la donation des collections des AID pour mettre en lumière certains enjeux liés aux collections.

¹⁰³ La préservation implique selon le modèle les tâches de collecte, de conservation et de gestion des collections, tandis que la communication comprend les activités d'exposition, d'interprétation ou de communication par la voie de publications. (Desvallés, Mairesse, 2005, p.131-155).

5.1. Mémoires de musée

Prémisse

Rolf de Maré (1888-1964) est né à Stockholm d'un père militaire suisse et maréchal à la cour et d'une mère sculptrice et héritière de la comtesse Wilhelmina von Hallwyl, une des plus grosses fortunes de Suède (Näslund, 2009). Après avoir fait une école d'agriculture et des stages dans des fermes, De Maré travaille comme agriculteur et administre pendant quelques années ses domaines en Suède (Näslund, 2009). De Maré s'intéresse de plus en plus aux coutumes ancestrales, à l'art populaire, au chant et à la danse (Näslund, 2009). Il se passionne pour le voyage et le collectionnement d'objets ethnographiques. Collectionneur d'art d'avant-garde de son époque, il aime fréquenter les musées, les expositions et les ateliers d'artistes. Lors d'une visite du « Skansen¹⁰⁴ », le musée d'ethnographie scandinave fondé et dirigé par le Dr. Arthur Hazelius (Kramer cité dans Mairesse, 2011) près de Stockholm, il imagine de présenter sous ce modèle des danses populaires dans des décors d'interprétation artistique. Ces intérêts et ces expériences le conduisent à réaliser un de ses rêves : « doter ma patrie d'une troupe de ballet capable non seulement d'exécuter nos danses nationales mais, poussant plus loin sa science, de saisir l'aspiration de l'heure présente et de traduire plastiquement les émotions des artistes » (De Maré, 1931, p.21). S'inscrivant dans la perspective du patrimoine culturel immatériel.

Son intérêt pour la danse se précise en 1913 lorsqu'il rencontre le chorégraphe Michael Fokine à Stockholm¹⁰⁵ et lorsqu'il rencontre en 1918 par l'entremise d'un ami commun Niels Dardel Jean Borlïn alors danseur et élève de Fokine qui deviendra son compagnon (Näslund, 2009, p.129). C'est avec ce dernier et le journaliste français Jacques Hébertot qu'ils décident de fonder les Ballets suédois en 1921¹⁰⁶. Hébertot rassemble alors

¹⁰⁴ Ce premier musée de Plein-air présente des exemples d'habitat rural, de mobilier et de costume des diverses régions de la Suède.

¹⁰⁵ Fokine, après sa rupture avec les Ballets russes de Diaghilev est invité comme maître de ballet au Ballet royal suédois par Harald André, metteur en scène de l'Opéra de Stockholm pour les saisons 1913 et 1914. (Näslund, 2009, p.137-140).

¹⁰⁶ Juste avant la première guerre mondiale, Fokine et André envisagent la mise sur pied d'une troupe rivale aux Ballets russes avec les danseurs de l'Opéra de Stockholm. Le projet est finalement initié par De Maré, Borlïn et Hébertot quelques années plus tard. En 1919, Hébertot accompagne une troupe de théâtre française en tournée en Scandinavie. Il rencontre De Maré et Borlïn. Hébertot

les meilleurs danseurs de l'Opéra Royal de Stockholm, provoquant un grand émoi au sein de l'Opéra qui perdait plus de la moitié de son corps de ballet (Näslund, 2009, p.168)¹⁰⁷ et cherche un théâtre pour accueillir la troupe. Les conflits générés à l'Opéra Stockholm et les scandales suscités par sa relation avec Börlin poussent De Maré à quitter la Suède. Il part pour Paris qu'il considère la « capitale de l'art et centre du monde de la danse » (De Maré, 1931, p.20-21).

5.1.1 L'aventure des Ballets suédois

Rolf De Maré sera le moteur de l'entreprise des Ballets suédois. Il devient le directeur financier, bénéficiant du soutien de sa grand-mère maternelle, animateur et conseiller artistique (Näslund, 2009, p.178). En plus de la gestion de la troupe de ballet et du Théâtre des Champs-Élysées, il s'occupe de quatre magazines : *La Danse*, *Théâtre et Comoedia illustré*, *Paris-Journal* et *Monsieur*. Jean Borlín est l'unique chorégraphe et signe, en quatre ans, vingt-trois chorégraphies¹⁰⁸ dans lesquelles, il danse généralement le rôle masculin principal. Il dirige les répétitions et s'occupe des classes de danses quotidiennes de la compagnie (Näslund, 2009, p.184). Jacques Hébertot est le directeur du théâtre et l'administrateur. Il sert de prête-nom à De Maré pour obtenir, en 1920, le bail du Théâtre des Champs-Élysées et est son mandataire pour différentes transactions financières. C'est dans le cercle de leur ami Nils Dardel que la compagnie rencontre la plupart de ses collaborateurs.

Pendant cinq ans, les Ballets suédois donnent plus de 2700 représentations en Europe et aux États-Unis, témoignant ainsi d'une très grande activité (Le Moal, 2009, p.34). À l'avant-garde chorégraphique et artistique, les Ballets suédois contribuent à la

envisage d'organiser en France une tournée avec une troupe suédoise. Les expériences et les relations de ce dernier à Paris interpellent De Maré et le convainc de mener ce projet.

¹⁰⁷ L'Opéra les déclara *persona non grata* et leur fit grief de désertier et de trahir leur patrie.

¹⁰⁸ *Iberia* (1920), *Jeux* (1920), *Derviches* (1920), *Nuit de Saint-Jean* (1920), *Maison de fous* (1920), *Le tombeau de Couperin* (1920), *Chopin* (1920), *El Greco* (1920), *Les vierges folles* (1920), *La boîte à jousjoux* (1920), *l'Homme et son désir* (1921), *Les mariés de la tour eiffel* (1921), *Dansgille* (1921), *Skating Rink* (1922), *Le Marchand d'oiseau* (1923), *Offerlunden* (1923), *La création du monde* (1923), *Within the quota* (1923), *La Jarre* (1924), *Le Roseau* (1924), *Le tournoi singulier* (1924), *Le Porcher* (1924), *Relâche* (1924).

scène chorégraphique des années 20 (Auclair, 2014, catalogue d'exposition). Pour les cerains, les Ballets s'imposent et se révèle une véritable vitrine artistique de l'époque (Verrière, 2002, p.38). Les créations chorégraphiques sont guidées par la recherche d'une synthèse artistique entre poésie, musique, peinture et danse (*Revue des AID*, n.0, 1932, p.17.). La compagnie crée des œuvres chorégraphiques en collaboration avec les grands créateurs de l'époque (Le Moal, 2009) ¹⁰⁹. Ces collaborations présentent une autre expérience de la danse conceptuelle, faisant disparaître les danseurs derrière des éléments de costumes et de décors révélant l'œuvre des Ballets suédois comme étant dominée par l'élément pictural. Pour certains critiques, les Ballets suédois sont « le cubisme dans la chorégraphie » (Näslund, 2009, p.298). Le Théâtre des Champs-Élysées déclara Émile Vuillermoz apparait comme « un laboratoire d'expérience artistique », « un lieu de recherche indispensable au développement de l'art » (Näslund, 2009, p.298).

La compagnie est composée de danseurs de formation classique qui expérimentent de nouveaux modes d'expression artistique (Näslund, 2009). Börlin invente un vocabulaire chorégraphique libre dont l'influence vient en partie de son mentor Fokine et, par le truchement de ce dernier, du contact indirect avec Isadora Duncan. Les voyages culturels qu'il fait avec De Maré marquent aussi son esthétique chorégraphique¹¹⁰. Il développe une conception chorégraphique du tableau en mouvement. Son travail remet en question la danse telle qu'on la conçoit alors (Le Moal, 2009, p.34). Pour le sculpteur Antoine Bourdelle, « Börlin peint et sculpte dans l'espace » (Loret, 2014). Les chorégraphies de Börlin sont souvent considérées comme le prolongement de la collection d'art de De Maré (Näslund, 2009, p.184).

¹⁰⁹ Comme les peintres Francis Picabia, Fernand Léger, Pierre Bonnard, Giorgio De Chirico, Jean Hugo et Gerald Murphy; des poètes tels que Paul Claudel, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Riciotto Canudo et Luigi Pirandello ; des compositeurs tels Darius Milhaud, Isaac Albeniz, Alfredo Casella, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger, Cole Porter, Claude Debussy et Erik Satie ainsi qu'avec le cinéaste René Clair ou encore Jeanne Lanvin.

¹¹⁰ En France, il apprend les danses populaires de Bretagne, les danses traditionnelles à Arles et en Provence ; en Espagne, il étudie la danse espagnole à Madrid, à Grenade et à Séville auprès, entres autres, de José Otero; en Algérie, il s'initie à la danse orientale des derviches.

Durant ces années de production, Les Ballets suédois ne font pas l'unanimité auprès du public et de la critique qui les accuse de ne pas « danser ». « Les Ballets suédois sont intelligence et peinture plus que danse [...] » écrit Fernand Divoire (Laplace, 2008 cité dans Mas, 2008, p.22). Le corps de ballet de l'Opéra Garnier de Paris représente, pour plusieurs, la norme chorégraphique et Les Ballets suédois sont souvent associés au divertissement, au pantomime et constamment comparés aux Ballets russes. Ils tiennent tête néanmoins: « Nous sommes les danseurs qui n'osent pas danser. Les Ballets suédois sont les seuls qui soient vraiment contre l'académisme » ou « Les Ballet suédois sont les seuls représentatifs de la vie contemporaine » (Näslund, 2008 dans Mas, 2008, p.11). Les Ballets suédois ont certainement été les initiateurs d'une danse moderne.

Au fil des années, les difficultés se multiplient au sein de la compagnie. Après trois ans de tournées, les contrats des danseurs expirent et la plupart d'entre eux quittent la compagnie qui se trouve réduite à six danseurs (Näslund, 2009, p.322-323). La nouvelle compagnie part en tournée américaine qui se solde par des pertes financières (Näslund, 2009, p.350-351). À Paris, des irrégularités financières commises par Hébertot dans la gestion du théâtre des Champs-Élysées aggravent la situation (Näslund, 2009, p.369). Hébertot doit démissionner et De Maré reprend pour neuf ans la direction des journaux et des trois théâtres. Après cinq ans d'intense créativité chorégraphique, Börlin est épuisé. En 1925, De Maré dissout la compagnie et lance l'Opéra-music-hall des Champs-Élysées (1925-1927) (Le Moal, 2009) ou sont présentés un grand nombre de danseurs dont la *Revue Nègre* qui révèle Joséphine Baker (Näslund, 2009, p.389). Toutefois, le théâtre cumule des dettes financières. De Maré doit vendre le bail du théâtre et se tourne vers des projets d'exposition.

5.1.2 Musée, collection et exposition

La notoriété de De Maré dans le milieu artistique parisien lui permet de siéger, en 1925, sur le jury suédois de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels (Näslund, 2009). L'année suivante, en 1926, il organise avec Maurice de Waleffe le *Salon du Franc*, un évènement philanthropique au Musée Galliera à Paris. À l'automne 1927, il

présente une exposition consacrée à l'art français à Atlantic city puis à New York. En 1928, il organise une exposition de peinture espagnole au Musée national de Stockholm et au Musée des beaux-arts de Göteborg, y prêtant plusieurs oeuvres de sa collection (Näslund, 2009). En 1929, De Maré participe à la *Stockholm Exhibition*¹¹¹ où il est invité à superviser la « partie récréative ». Il propose une programmation de représentation de danse répartie sur la durée de l'exposition.¹¹² Par contre, des limites budgétaires fi qu'on se contenta de concerts, de démonstrations de gymnastiques et de feux d'artifices. Ces différents projets confirment l'intérêt de De Maré pour la représentation des arts vivants dans le cadre d'exposition (Näslund, 2009).

Cette même année, sa grand-mère Wilhelmina Von Hallwyl décède. Elle joua un rôle de premier ordre dans l'éducation artistique de De Maré et fut un grand support financier pour tous ses projets. Elle l'influença à plusieurs égards, notamment en ce qui concerne la passion des collections, des voyages et de l'art (Näslund, 2009, p.12 et p.178-179). Grande collectionneuse, la comtesse était selon Karl Asplund « une des plus remarquable personnalité de toute l'histoire des musées de Suède » (Näslund, 2009, p.406) et une des très rares femmes à s'être fait un nom en tant que collectionneuse¹¹³. Elle transforma sa maison le palais Hallwyl en musée qu'elle offrit à la nation et qui fut transformé en musée public en 1938 (Näslund, 2009, p.406)¹¹⁴. L'influence de la comtesse dans l'intérêt que porte De Maré au collectionnement, à l'exposition et à la conservation est manifeste. Dès son jeune âge, il collectionne des cartes postales (Näslund, 2009, p.39)¹¹⁵. Lors de son deuxième voyage en Inde, en 1911, il expédie des caisses

¹¹¹ L'exposition qui portait sur l'architecture, le design moderne et l'artisanat accueillit plus de 4 millions de visiteurs.

¹¹² Il devait y avoir un bateau-théâtre, ancré dans les eaux du port et une scène mobile qui pouvait être déplacée vers les différents lieux de l'exposition. Un concept issu du théâtre soviétique de la première moitié des années 1920. (Näslund, 2009, p.403).

¹¹³ À cette époque, il y a avait aussi Isabelle Steward Gardner à Boston et Peggy Guggenheim à Los Angeles (Näslund, 2009, p.15)

¹¹⁴ À noter que son musée a su se transformer aux changements des époques. Son site internet accueille aujourd'hui une collection numérisée et propose en haute résolution et libre de droit d'utilisation certaines images d'objets de la collection. On y retrouve aussi des expositions virtuelles et des objets de la collection de Rolf de Maré. <http://hallwylskamuseet.se/en>

¹¹⁵ Les albums renfermant sa collection sont conservés au Dansemuseet de Stockholm.

d'objets, des « curiosités de Ceylan et d'Inde » (Näslund, 2009, p.55) ainsi que du « Siam » (Näslund, 2009, p.62) pour constituer une collection asiatique.

Au fil des années, Rolf de Maré est reconnu pour sa qualité de collectionneur d'art d'avant-garde. C'est dans les années 1913 qu'il entame sa collection d'œuvres d'art moderne internationale (Näslund, 2009, p.100-109)¹¹⁶. De Maré « misait sur sa propre époque » (Näslund, 2009, p.100). De nombreuses années plus tard, il revient sur l'exercice du collectionneur :

Pour finir, il ne restera peut-être que quelques artistes et un registre sévèrement limité d'œuvres d'art, mais en procédant de cette façon, le collectionneur se donne aussi la possibilité de pénétrer dans ce domaine qui lui est cher bien plus profondément que ne le font les autres. Au lieu de posséder quelques fragments embryonnaires de l'histoire de la peinture, on a peut être alors la chance de participer activement à la création d'une époque. Et l'on ne pourra y parvenir que si l'on se borne à collectionner l'art jeune et vivant qui n'est pas encore entré dans l'histoire. On apprend alors à connaître à la fois les peintres et leurs œuvres de l'intérieur.¹¹⁷ (Näslund, 2009, p.100).

Il fera don de sa collection au National Museet et au Mooderna Meseet de Stockholm. Collectionneur d'œuvres d'art, grand voyageur et passionné de danse, il deviendra, comme sa grand-mère, créateur de musée.

5.1.3 In memoria

Quelques mois après le décès de sa grand-mère, De Maré apprend celui de Jean Borlin. Pendant les dernières années de sa vie, Borlin tente de faire carrière en Amérique et se lie d'amitié avec Mme Hermine Jourde (née Backlund (1876-1944)) qui devient sa mécène (Näslund, 2009, p.407). Avec son aide, il ouvre un studio de danse à Paris pour y enseigner la danse. Il est alors très malade et, sous l'ordre des médecins, doit cesser de

¹¹⁶ Avec des oeuvres de Nils Dardels, Fernand Léger, Pablo Picasso, George Braque, Georges Seurat, Pierre Bonnard, Juan Gris, Odilon Redon, Claude Monet, Moïse Kisling, Constantin Brancusi, André Derain ou George Rouault.

¹¹⁷ Catalogue Rolf de Maré, Samling, Föreningen För Nutida Konst, Stockholm, 1947, p.4. (Näslund, 2009, p.100).

danser. En 1930, il s'éteint à New York. Son corps est rapatrié en France et, à sa demande, enterré au cimetière du Père Lachaise à Paris (Näslund, 2009, p.409).

Dès les premières correspondances après le décès de Börlin Mme Jourde propose à De Maré de consacrer un monument à sa mémoire¹¹⁸ : « Ce ne serait pas un musée, explique-t-elle, car il n'y a pas suffisamment de matériel pour en faire un musée, à moins que vous, monsieur De Maré, ne vous y intéressiez. Non, je songe plutôt à un atelier où nous nous efforcerions de préserver sa mémoire. (...) J'avais pensé à Montparnasse ou à Passy et je suis prête à verser un loyer de 20 à 25 000 francs par an »¹¹⁹. De Maré imagine un projet plus ambitieux qu'un atelier. Le 19 juin, les journaux annoncent qu'il ouvre une nouvelle institution à Paris : les Archives Internationales de la Danse (AID) afin de perpétuer la mémoire de Jean Börlin et célébrer les réalisations des Ballets suédois (Novy, 1933, p.99). Sa nouvelle création, explique De Maré, sera son oeuvre définitive (De Maré, 1931) :

Lorsque j'eus cessé toutes relations avec le Théâtre des Champs-Élysées, je continuai à m'intéresser à la danse mais seulement en spectateur jusqu'à ce que j'eusse conçu un projet qui pouvait être d'une grande utilité aussi bien pour les danseurs et les chorégraphes que pour les érudits et les chercheurs. (...) Les AID, telle sera mon oeuvre définitive. Je veillerai à ce que la bibliothèque soit aussi complète et son service aussi parfait que possible ; et je ne désespère pas de voir défiler sur notre « scène d'essai » des danseurs et des danseuses intéressants et personnels. Enfin une section importante sera consacrée à l'étude ethnographique et sociologique de la danse. Et je serai sincèrement heureux, si j'arrive ainsi à rendre service à tous ceux qui s'intéressent à l'art chorégraphique (Revue des AID, 1933, p.18).

Les AID allaient devenir plus qu'un lieu à la mémoire des Ballets suédois. La fondation servi de modèle à diverses initiatives pour la préservation des arts vivants dans le monde.¹²⁰ L'héritage des AID se révèle considérable.

¹¹⁸ Lettre d'Hermine Jourde à Rolf de Maré, 11 décembre 1930. (Näslund, 2009, p.411).

¹¹⁹ Lettre d'Hermine Jourde à Rolf de Maré, 31 janvier 1931 (Näslund, 2009, p.410).

¹²⁰ Alma de Bretteville Speckels, fondatrice du *California Palace of the Legion of Honors* à San Francisco décida d'ouvrir un musée du Théâtre et de la danse dans la ville. Sa collection fut finalement hébergée aux *Fine Arts Museum* de San Francisco où elle constitua la base du fonds théâtre et danse. L'exemple du MOMA fut suivi en 1944 par la *New York Public Library* qui, à son tour, ouvrit un département spécial appelé *Dance collection*, aujourd'hui la *Jerome Robbins Dance Division*, où sont rassemblées les plus grandes archives de la danse à ce jour. Cyril Beaumont

5.1.4 Une maison pour la danse

Le 23 mai 1933, De Maré inaugure les Archives Internationales de la Danse, installées dans un hôtel particulier du XVI^e arrondissement près du Trocadéro à Paris, en présence de représentants du gouvernement français, de l'Ambassade de Suède ainsi que des bienfaiteurs des AID¹²¹. Premier musée et institut de recherche consacré à la danse, les AID étaient vouées à la « conservation, la collecte de documents, la recherche et la promotion de la danse à l'échelle mondiale, sans exception de styles » (Veroli, 2006, p.16). Une approche muséologique de préservation de la danse qui tout en donnant une autre matérialité à la danse vise à l'inscrire dans une histoire de la danse et des arts du spectacle.

Les AID s'articulent autour d'un important programme de collecte. Des voyages dans différents continents sont organisés afin de constituer une importante documentation qui servira de base aux expositions et aux collections. Les nombreux déplacements de De Maré lui permettent aussi de donner des conférences afin de faire connaître la danse comme objet d'étude. Ce dernier a des ambitions académiques et, dans cette perspective, il espère qu'un jour les conférences données aux AID, assistées par un professeur de la Sorbonne, puissent avoir lieu dans une université et qu'une chaire de la danse soit créée (Näslund, 2009, p.431). De Maré évoque la nécessité d'une reconnaissance de la danse comme discipline universitaire mais également du métier de chorégraphe et de l'obtention d'un statut juridique qui protégerait les œuvres chorégraphiques (L'Hotellier, 2012, p.14).¹²² Les AID apparaissent comme une maison de la danse, gardien d'une mémoire de la danse.

5.1.5 Contexte de création

Pour comprendre le projet des AID, il importe de mettre en relief les tendances sociales, culturelles et muséales dans lesquelles il s'inscrit. Un bref historique de ces

s'inspira des AID pour fonder les *London Archives of the Dance*. En octobre 1939, les archives rassemblées par Lincoln Kirstein furent déposées au Musée d'art moderne (MOMA) de New York, où elles constituèrent le département *Dance Archives*. (Näslund, 2009, p.431-435).

¹²¹ Dont Jacques Rouché, Maurice Ravel, la veuve de Claude Debussy et Paul Valéry.

¹²² La Fondation des AID inscrit ces luttes dès 1931 dans leur projet.

tendances et de l'intérêt général pour la préservation des arts vivants permettra de saisir le contexte de création des AID. Un contexte supporté par un écosystème porté par un milieu de professionnels (danse, muséologie, culture, recherche, création, préservation, diffusion) qui ont certainement influencés la mise en place et le développement de la Fondation.

Les AID sont conçus à un moment où la danse est marquée par un véritable engouement, comme le témoigne les divers projets de constitution de collections et archives en danse alors en cours. Le mouvement est visible à l'échelle mondiale: journaux, sociétés, bibliothèques et musées sont créés pour promouvoir et préserver les arts du spectacle. Les diverses initiatives qui voient le jour témoignent d'un intérêt intellectuel et d'un souci de préservation grandissant. Par exemple, un mouvement général de recherches et d'écrits sur la danse est lancé avec les critiques André Levinson (1887-1933) et Fernand Divoire (1883-1951). De nouvelles revues spécialisées voient le jour et s'imposent parmi les périodiques les plus importants sur la danse (L'Hotellier, 2012, p.159). En Angleterre, des sociétés de promotion de la danse sont constituées. Par exemple, Philippe Richardson (1875-1963) participe à la création de l'*Association of Operatic Dancing*¹²³ et met sur pied une bibliothèque spécialisée afin de promouvoir la danse. Des collectionneurs bibliophiles participent à ce mouvement, comme Friderica Derra de Moroda (1897-1978) qui, dès 1915, collectionne des livres sur la danse et constitue *The Derra de Moroda Dance Archives*, hébergé aujourd'hui à l'Université de Salzbourg (L'Hotellier, 2012, p.158).

C'est aussi à cette époque que sont créés les premiers musées dédiés aux arts du spectacle. Dès sa conception, en 1866, l'Opéra de Paris se dote d'une bibliothèque et d'un service d'archives consacrées aux activités de l'Opéra. À Moscou, le premier musée du théâtre ouvre ses portes en 1894, suivi par le Teatro alla Scala de Milan en 1913. En 1922, le musée du théâtre à Stockholm, le Drottningholm Teatermuseum, est fondé par l'historien du théâtre Agne Beijer (1888-1975), avec qui De Maré entretiendra des relations étroites, en contribuant, notamment, au fonctionnement de leurs archives et en leur versant les recettes du Concours de Stockholm organisé par les AID en 1925 (Näslund, 2009, p.412).

¹²³ Qui deviendra, en 1936, *The Royal Academy of dancing* puis en 1930, il fonde la *Camargo Society* en collaboration avec le critique Arnold Haskell.

Parrallèlement, le milieu muséal et patrimonial s'inscrit dans une ère en plein essor. Les musées se multiplient et les collections touchent tous les domaines de la vie sociale (histoire, art et industrie, sciences et techniques, arts et traditions populaires, ethnologie, etc.) (Desvallés, Mairesse, 2005, p.131-155). Le développement du phénomène muséal mène à la constitution d'associations de musées qui, par le biais de rencontres, de conférences et d'éditions de journaux spécialisés développent un savoir sur les musées (Desvallés, Mairesse, 2005, p.131-155). Un questionnement sur la place du musée dans la société et la notion de patrimoine culturel est ainsi mis de l'avant. Comme le note Tanchoux, « en 1919 est créée la Société des Nations (SDN) dans le cadre du Traité de Versailles qui se révélera un catalyseur dans la mise en perspective des législations nationales protectrices du patrimoine culturel » (Tanchoux, 2015). Pour Caillot, cette organisation souhaite « établir un équilibre international sur des bases diplomatiques, économiques, juridiques et culturelles. Les musées apparaissent comme un moyen pour amener à une prise de conscience de « l'universalité humaine et une meilleure appréhension des autres cultures » (Caillot, 2011).

En 1926, l'Institut International de Coopération intellectuelle (IICI) et l'Office International des Musées (OIM) sont fondées avec l'appui du SDN. Comme le note Tanchoux, avec l'objectif de « promouvoir les activités des musées et des collections publiques de chaque pays en organisant un travail conjoint et des études à mener en commun » (Tanchoux, 2015, p.491-503). L'historien d'art Henri Focillon figure parmi les fondateurs de l'OIM, ancêtre de l'International Council of Museum (ICOM). L'OIM est alors dédié aux musées d'art, d'histoire et de folklore (Mairesse, 2011, p.282). L'OIM participe dans les années 30 à l'organisation de différentes conférences internationales au sujet du musée, de la muséologie et du patrimoine. La revue *Mouseion* vient alors publier les différentes communications scientifiques et les idées véhiculées par la SDN (Caillot, 2011). La revue *Mouseion* siège alors au Palais-Royal, à Paris au même endroit que la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle (CICI) (Caillot, 2011).

Dans les années 1940, la notion de patrimoine commun de l'humanité devient un sujet de première importance dans les milieux de coopération internationale. Des projets de conventions internationales visant la protection des biens culturels sont menées par l'OIM (Tanchoux, 2015). La revue *Mouseion* publiera d'ailleurs différents articles sur la question de la protection du patrimoine en temps de guerre (Tanchoux, 2015). Pour Tanchoux, « il est aisé de faire le lien entre l'héritage intellectuel européen et l'oeuvre de l'IICI et de l'OIM auprès de la SDN et la promotion de l'idée d'un « patrimoine commun de l'humanité » digne d'être conservé grâce à la coopération internationale » (Tanchoux, 2015). En 1946, la revue *Mouseion* n'est plus, remplacée en 1949, par la revue *Museum* (l'actuelle *Museum International*) fondée par l'ICOM.

L'existence de l'OIM et de *Mouseion* a grandement participé à la reconnaissance du patrimoine culturel et de la muséologie en coopération culturelle internationale (Tanchoux, 2015). Après la guerre, c'est l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (Unesco) qui remplacera ces institutions. L'Unesco s'engage alors à créer les conditions d'un dialogue entre les civilisations ainsi qu'une protection du patrimoine ¹²⁴ et les musées s'inscrivent dans la constitution de l'Unesco. En association formelle avec l'Unesco, le Conseil international des musées (ICOM) est créé en 1946 (Leroux-Dhuys, 1989, p.29). Réseau d'échange entre professionnels de musées de différents pays, l'ICOM établit des bases d'une nouvelle réflexion internationale sur le musée. De plus, en tant qu'organisation état-gouvernementale, l'Unesco joue un rôle majeur dans la popularisation du terme patrimoine (Desvallés, Mairesse, Deloche, 2011, p.429), entre autres en adoptant, en 1972, la première *Convention pour la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel* qui deviendra le cadre de référence à toute forme de législation internationale du concept de patrimoine.

Les musées vivent de grandes transformations. C'est l'époque du développement technique dans les musées d'art (Mairesse, 2011, p.283). La publication de deux volumes *Muséographie* en 1934 et la première exposition de muséographie en 1937, dans le cadre de l'Exposition international des Arts et Techniques, témoignent de ces développements.

¹²⁴ UNESCO. <http://fr.unesco.org/about-us/propos-de-lunesco> (consulté en aout 2014).

Le modèle muséal n'est plus seulement celui du modèle européen, car de nouvelles références culturelles venant des musées américains présentent le musée comme une « institution démocratique, un foyer pour la vie de la cité » (Mairesse, 2011, p.281). Le musée, au même titre que les bibliothèques, les sociétés savantes et les écoles, participe à l'éducation (Mairesse, 2011, p.281). Cette nouvelle conception éducative et sociale du musée amène les institutions muséales à se préoccuper de plus en plus des publics. Dans ce nouveau muséal, la muséologie se présente comme une discipline autonome (Mairesse, 2011, p.281).

C'est dans ce contexte de coopération internationale et de reconnaissance du patrimoine culturel et de la muséologie, ainsi que du développement intellectuel et de préservation des arts du spectacle, que les AID sont fondées. Pour De Maré, la danse est non seulement un moyen d'expression « traduisant l'âme d'un pays et de son peuple », mais également un langage universel transcendant les barrières linguistiques et en conséquence apte à rapprocher les nations (Näslund, 2009, p.435). Pour ce dernier, fonder une institution internationale dédiée à la danse est une façon de développer des liens et un vaste réseau dans un milieu où la danse pouvait être un élément fédérateur de l'humanité, un peu comme l'esperanto (Näslund, 2009, p.435). Dans ce mouvement général, les AID apparaissent comme un lieu phare du paysage culturel et chorégraphique dont le rôle du projet muséal est interrogé comme espace de pensée, de parole et de rencontre.

5.1.6 Émergence d'une discipline sociale et d'un nouvel objet de recherche

Dès la moitié du XIXe siècle, l'industrialisation en Europe influence le développement des arts et traditions populaires ainsi que du folklore (Conklin, 2015). Avec l'exode rural, la modernisation des moyens de production, de transport et de communication, les modes de vies se sont transformés (Conklin, 2015). Différentes sociétés savantes ressentent l'urgence de collecter et de conserver la mémoire d'une culture en risque de disparaître (Conklin, 2015). Des revues et périodiques sont diffusés un peu

partout en Europe (Drouguet, 2015, p.27)¹²⁵. Par ces biais, les folkloristes s'intéressent à l'étude des traditions et de l'art populaire et jettent les bases des pratiques de l'ethnologie (Drouguet, 2015, p.23). L'effervescence théorique des études ethnographiques stimule certainement le fonctionnement des AID, qui y voient une science permettant le développement de nouvelles méthodologies et de nouveaux discours sur la danse (Baxmann, Rousier et Veroli, 2006, p.49).

Parmi les missions que se fixent les AID, figure bien celle qui consiste à organiser des connaissances autour d'un champ spécifique et à faire de la danse un nouvel objet de recherche. La danse comme objet de recherche était alors plutôt ignorée note le conservateur des AID, Pierre Tugal : « Probablement sont-ils effrayés par les différentes techniques qu'ils ignorent. Ainsi, dans le précis du folklore de Saint Yves, paru seulement l'année dernière, il n'y a qu'une seule ligne au sujet de cet art. Et cependant, il est essentiel de connaître le point de vue des sociologues au sujet de cet art » (Tugal, 1937, p.12). Pour ce dernier, l'esthétique, la sociologie et le folklore sont des disciplines pouvant contribuer à la mise au point de méthodologies pour la recherche et l'histoire en danse. Pour ce faire, De Maré projette de développer, à partir de l'ethnologie, une méthode de documentation pour la préservation du mouvement (L'Hotellier, 2012, p.227). Selon lui, cette assise scientifique offre les bases d'une étude rationnelle sur la danse et pose les jalons d'une discipline en devenir (L'Hotellier, 2012, p.227). Les AID cherchent donc à inscrire la danse dans une culture artistique et lui donner des assises historiques.

5.1.7 À la recherche de modèles

Les liens qui existent en France, dans les années 1930, entre la vocation ethnographique des musées et l'évolution des sciences de l'homme nous permet de comprendre la large place accordée à la collecte et à la documentation dans le projet des AID. L'institution que modèlera Rolf de Maré ressemble à ce qu'allait devenir le Musée

¹²⁵ La *Folk-Lore Society* fondée en 1878 à Londres publie *The Folk-Lore Record* ; en 1886, Paul Sébillot (1843-1918) fonde la *Société des traditions populaires* et publie la *Revue des traditions populaires*; Gustave Boucher crée, en 1895, la *Société d'ethnologie nationale d'art populaire*. (Drouguet, 2015, p.27).

de l'Homme à Paris dirigé par Paul Rivet et le musée des ATP de Rivière : un « musée-laboratoire » à vocation scientifique, aux activités pluridisciplinaires et accessible à tous. Le projet muséologique commun aux deux institutions conjugue une activité patrimoniale, à celle de médiation et de recherche.

À la fin du XIXe siècle, les musées d'ethnographie en lien avec l'industrialisation et la fin du monde rural, connaissent un essor important en Europe et en Amérique. Ce développement, selon Alice L. Conklin, est lié à une professionnalisation croissante des sciences humaines et à la nécessité d'accueillir des collections d'objets rapportés lors de missions scientifiques (Conklin, 2015, p.25). Des sociétés savantes et de grands musées d'ethnographies voient le jour (Conklin, 2015)¹²⁶. Plusieurs grands musées d'histoire naturelle ouvrent des sections ethnographiques (Conklin, 2015, p.26).¹²⁷ Parallèlement, les universités américaines, allemandes et britanniques se dotent de chaires d'enseignement et de recherche en anthropologie (Conklin, 2015, p.26). En France, en 1925, Paul Rivet fonde avec Marcel Mauss et Lucien Lévy-Bruhl l'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris (Conklin, 2015, p.26). Ils réorientent et institutionnalisent les sciences de l'homme tout en définissant l'ethnologie comme l'étude des cultures (Conklin, 2015, p.29). En 1928, Rivet devient titulaire de la Chaire d'anthropologie qu'il rebaptise Chaire d'ethnologie des hommes actuels et des hommes fossiles¹²⁸ et le titulaire de cette chaire devenant automatiquement directeur du Musée d'ethnographie, Rivet hérite de cette fonction. Mauss se consacre à l'enseignement des méthodes ethnographiques à l'Institut, en posant l'ethnographie comme une « science d'observation », qui doit s'appuyer sur le travail de terrain pour permettre de réunir de la documentation, sur le travail muséographique ou d'archive qui classe les objets, les étudie et les publie et sur l'enseignement, pour transmettre les connaissances acquises aux spécialistes et au grand public (Conklin, 2015, p.28).

¹²⁶ Des villes comme Munich, Berlin, Leipzig et Hambourg ont chacune leurs musées d'ethnographie. Notons le Peabody museum à l'Université de Harvard (1866), la collection ethnographique de Scandinavie à Stockholm (1873), le musée du Trocadéro à Paris (1878) ou le Pitt Rivers museum (1884) à Oxford.

¹²⁷ American museum of Natural History à New York (1869), Musée impérial et royal d'histoire naturelle à Vienne (1876), la Smithsonian Institution (1881) et le Field Museum à Chicago (1893).

¹²⁸ Nom préféré à « anthropologie » que Rivet juge trop centré sur la classification des races.

Rivet souhaite créer une institution qui regroupe, « en un même lieu, un enseignement universitaire, un musée, un laboratoire de recherche et un centre de documentation avec une bibliothèque et une phonothèque » (Conklin, 2015, p.29). L'approche pluridisciplinaire du Musée de l'Homme s'inscrit donc au service de trois missions du musée : la recherche, la conservation et la préservation (Rivière, 1989)¹²⁹. C'est avec l'aide de deux collaborateurs, Georges Henri Rivière et Jacques Soustelle, que Rivet transforme le musée qui deviendra un haut lieu de recherche (Blanckaert, 2015, p.25-25).¹³⁰ Le Musée de l'Homme concrétise la volonté de Rivet d'associer recherche pluridisciplinaire et éducation populaire. Ainsi, Rivet inscrit le musée dans un mouvement muséologique de démocratisation du savoir et de la culture. La formation, en 1935, du Front populaire (à laquelle Rivet prend part), entend défendre les institutions républicaines et démocratiser la culture en France (Chiva, 1985). La nomination, en 1938, du nouveau directeur adjoint, le socialiste militant Jacques Soustelle, favorise le rapprochement entre les musées et les masses ouvrières (Blanckaert, 2015, p.26)^{131, 132}.

Puis, le Musée de l'Homme revendique un renouveau muséographique. C'est Georges Henri Rivière¹³³ (1897-1985) qui est engagé pour repenser la présentation des objets dans les salles d'exposition (Leroux-Dhuys, 1989, p.17). Il opte pour une muséographie didactique et épurée. Les vitrines sont désencombrées, les mannequins sont enlevés et les objets sont accompagnés de photographies et de textes explicatifs (Chiva, 1985). La muséographie du Musée de l'Homme inspire certainement les AID (L'Hotellier, 2012, p.171) Le musicologue et ethnologue André Schaeffner, dans l'article « Des

¹²⁹ Le cours de muséologie que Georges Henri Rivière dispensé dans les années 1970 à Paris souligne d'ailleurs l'importance de cette trilogie.

¹³⁰ On y retrouvait des scientifiques comme Claude Lévi-Strauss, André Schaeffner, Denise Paulme, Michel Leiris et André Leroi-Gourhan.

¹³¹ Il crée en 1936 l'Association populaire des Amis des musées (APAM).

¹³² Dans un éditorial paru en 1936 et intitulé « Musées vivants », Soustelle expose sa politique muséographique socialiste. Pour lui, les musées sont l'instrument de l'éducation populaire, grâce à leur « mode de présentation directe et concrète (qui) contribue à façonner le nouveau Musée de l'Homme ». (Blanckaert, 2015, p.26).

¹³³ Ancien musicien, passionné de Jazz et élève de l'École du Louvre, il a un riche réseau de relations mondaines et artistiques. Il est le neveu de Henri Rivière, artiste, scénographe et directeur artistique du cabaret Chat noir à Montmartre et travaille pour le collectionneur David Weill. Il est membre de la Société des amis de la Bibliothèque d'Art et archéologie Jacques Doucet (actuelle bibliothèque de l'INHA) puis directeur des musées nationaux. (Leroux-Dhuys, 1989, p.17).

instruments de musique dans un musée d'ethnographie » publié dans la *Revue des AID*, fourni un exemple d'approche muséographique au sein des AID :

Un instrument de musique isolé est une abstraction. Il a besoin d'être accompagné. Des documents photographiques et phonographiques doivent lui permettre de revenir vers le concret : la position de l'instrumentiste qui en joue, le ou les sons qu'il produit, etc. Mais il y a toute une gamme de performance qui se déroule sans autre instrument que le corps (mortel) du musicien, qui consistent en gestes qui, dit Schaeffner, s'anéantiraient si la photographie n'en conservait le procédé. Par exemple, à côté des instruments de musique, on exposait une photo du musicien montrant comment il tenait son instrument et présentant la technique corporelle accordéon jeu musical. Les photographies et les vidéos mettent en valeur une pratique culturelle et accompagnent un objet lié à la pratique (Schaeffner, 1929, p.252).

Le Musée d'ethnographie fut un aimant important vers lequel les AID se sont tournés (L'Hotellier, 2012, p.160) ¹³⁴ . L'approche pluridisciplinaire du modèle muséologique du Musée ressemble à celui développé par les AID. Les AID ont regroupés en un même lieu des activités portant sur la préservation, la collecte sur le terrain, la documentation, l'exposition et la transmission de connaissance via des publications et des activités de médiation.. Les collaborations entre les deux institutions sont nombreuses et les influences mutuelles. De Maré choisit d'ailleurs de faire construire son institution tout près du Trocadéro. Rivet et Rivière sont membres du comité de rédaction de la *Revue des AID* et participent à l'organisation de certaines expositions, dont *Les vieilles danses de France*. Rivière signe d'ailleurs la préface de cette exposition où il rend hommage à De Maré (Näslund, 2009, p.426) :

Des photographies, des notations de danses, des cartes de partition apporteront aux érudits et aux artistes qui fréquentent les AID une documentation de premier ordre. Sur de telles bases, les travaux si bien commencés se poursuivront. Des organismes tels que le Musée Français des Arts et Traditions Populaires feront leur profit d'une féconde expérience dont le mérite entier revient à M. de Maré (Rivière, 1936, *Revue des AID*, n.1.).

¹³⁴ La bibliothèque Doucet et l'Institut de sociologie Solvay fondé par Ernest Solvay en 1902 font aussi parti de la liste des institutions de références dressée par Tugal en 1931. (L'Hotellier, 2012, p.160-163).

Une partie du travail de collecte réalisé par les AID va d'ailleurs profiter directement au Musée des Arts et Traditions populaires fondé par Rivière en 1937.¹³⁵ Puis, durant l'occupation de Paris, le Musée de l'Homme gardera une partie des collections des AID transférée au palais de Chaillot (Veroli, 2006, p.30-31)¹³⁶.

5.1.8 Acteurs et collaborateurs

Pour réaliser son projet De Maré peut compter sur Hermine Jourde et Pierre Tugal. Mme Jourde achète, en 1931, l'immeuble de la rue Vital et négocie, en compagnie de De Maré, le contrat par lequel Pierre Trugal est nommé « conservateur des AID, bibliothécaire et archiviste en chef puis directeur de la fondation et de cela d'une façon irrévocable et permanente » (L'Hotellier, 2012, p.34). En 1932, Mme Jourde donne un mandat à De Maré pour la gestion des biens et des affaires de l'immeuble (Näslund, 2009, p.413) et, en 1935, De Maré devient propriétaire des lieux. Pierre Tugal (1883-1964) est l'un des maîtres d'œuvre des AID (L'Hotellier, 2012, p.40).¹³⁷ Il rencontre De Maré en 1930, lors d'une collaboration pour le projet éditorial « Les Ballets suédois dans l'art contemporain ». Docteur en droit et juriste, il s'occupe de la valorisation des fonds documentaires en appliquant, entre autres, le droit à l'accès aux documents. De plus, il est le rédacteur en chef de la *Revue des A.I.D.* tout au long de sa parution (1932 à 1936) et gère la programmation et l'organisation de différentes activités des AID.

Le noyau des AID est lié à sa femme, Thérèse Tugal, chef de la section musicale des AID, puis au frère de cette dernière, Alexandre Tansman, un compositeur. Ce dernier vit chez un ami architecte, Stanislas J. Landau qui devient en 1932 l'architecte des AID en

¹³⁵ Rivière quitte le musée de l'Homme en 1937 pour créer à Paris un musée du folklore français, le Musée national des Arts et Traditions populaires à partir des collections rurales françaises dont se défait le nouveau Musée de l'Homme.

¹³⁶ Lettre du 26 août 1939, (Archives du musée de l'homme, 2 AM 1K7a). (Veroli, 2006).

¹³⁷ Né en Courlande (Lettonie) en 1883, son nom de naissance est Micheleff Epshtein. Réfugié russe d'origine juive et apatride, il devient français après la deuxième guerre mondiale. Issu d'un milieu bourgeois et multiculturel, il étudie en Allemagne, en Belgique et en France. Tugal parle cinq langues, ce qui le qualifie pour servir d'intermédiaire linguistique et oeuvrer au rayonnement international des AID. Docteur en droit, il sera journaliste, homme de lettres et traducteur (L'Hotellier, 2012, p.40).

charge des bâtiments, de la décoration et des éclairages des expositions (Novy, 1933, p.101). L'équipe des AID s'ouvre à toutes les nationalités, ce qui reflète le souhait de De Maré, dans cette période de l'entre-deux-guerres, d'ouvrir les frontières du monde par la danse (L'Hotellier, 2012, p.44). La formation universitaire des collaborateurs est une autre condition ¹³⁸ afin d'asseoir une certaine notoriété aux AID (L'Hotellier, 2012, p.43).

L'ethnologue Alfred Smoular qui travaillait au Musée du Trocadéro collabore dès le début avec Pierre Tugal et le sensibilise aux pratiques méthodologiques de sa discipline (L'Hotellier, 2012, p.208). Il gagne l'estime de De Maré qui le place à la tête du département ethnographique. Il devient le secrétaire général de 1932 à 1934 et s'occupe de la Bibliothèque, de la Revue des AID et de certaines expositions et conférences. Pierre Courthion est un autre collaborateur des AID. D'abord peintre, il devient chargé de mission puis chef-adjoint des relations artistiques de l'IICI. Il travaille pour la sous-commission des Lettres et des Arts de la SDN avec Bergson, Eisntein, Henri Focillon¹³⁹, Paul Valery¹⁴⁰ et Weingartner. Il prend part à la création de OIM et dirige la revue *Mouseion* (L'Hotellier, 2012, p.60)¹⁴¹. Au sein des AID, Courthion est le spécialiste en muséologie.

Au delà des premières équipes qui président à l'instauration des AID, une Société des amis des archives internationales de la danse (SAAID) est créée en 1933 afin de soutenir les activités et d'assurer son rayonnement (L'Hotellier, 2012, p.59)¹⁴². La SAAID constitue un élément important pour le fonctionnement des AID. Grâce aux nombreuses collaborations et aux proximités intellectuelles qu'elles entretiennent, les AID se placent dans un mouvement d'avant-garde artistique et de renouveau muséologique. Rolf de Maré

¹³⁸ Document dactylographié intitulé « Plan financier et de réalisation » sans date, Arch. Bibl.2, BMO. (L'Hotellier, 2012, p.43).

¹³⁹ On lui doit entre autres la conception moderne des musées.

¹⁴⁰ C.f. Valéry, P. (1939). *Philosophie de la danse*. Paris : Gallimard.

¹⁴¹ Il collabore avec Henri Focillon à la préparation du Congrès international des arts populaires de 1928.

¹⁴² Le comité est constitué de Stanislas Landau, Henry de Forge et Frédéric Saisset. Parmi les fondateurs, on note quelques personnalités de grandes institutions françaises comme Madame Claude Debussy, Paul Valery de l'Académie française, Jacques Rouché directeur de l'Opéra, Jean Valmy-Baysse, secrétaire général de la Comédie-française, de même que des proches de De Maré comme Gabriel Astruc, Maurice Ravel, Florent Schmitt, Henry de Forge, Luigi Pirandello et René Clair. (*Revue des AID*, n.3, 1933, p.90.)

s'efforce, en effet, de mettre en pratique les réflexions muséologiques du moment. Il expérimente et invente un nouveau musée pour une muséologie de la danse.

5.1.9 Le projet muséal : fonctionnement, organisation et architecture

Les AID sont avant tout un musée, comme l'annonce le premier numéro de la *Revue des AID* (Revue des AID, n.1, 1935). Un musée qui n'est pas un sanctuaire, tend à préciser De Maré « car un musée de la danse doit par nature s'inscrire dans une véritable dynamique puisque la danse est un art en mouvement » (Näslund, 2009, p.414). Cette dynamique, il la met en mouvement en juxtaposant à la conservation, une démarche de collecte basée sur le voyage et la documentation, ainsi que des activités de médiation comme des représentations de danse qui met en oeuvre une approche pluridisciplinaire de préservation du patrimoine dansé.

Le premier fascicule publié par la *Revue des AID* expose le programme général, les buts envisagés et le fonctionnement : « la mission est de réunir et centraliser tout ce qui avait trait à la danse par la constitution d'un musée de la danse, d'une bibliothèque, d'un office de documentation et de renseignements, d'un service d'archives, d'un département sociologique et ethnographique, d'une salle de conférence et d'une salle d'exposition » (Revue des AID, 1932, n.0, p.2). Ces différents espaces accueillent les multiples activités du projet muséal des AID.

Le Musée conserve des collections et des documents ayant trait à l'histoire de la danse à travers les âges (Revue des AID, 1932, n.0, p.2-3). Des décors, des maquettes, des costumes mais aussi des tableaux, des dessins, des sculptures, des photographies, des costumes, accessoires et des souvenirs se rapportant aux Ballets suédois et à des danseurs y sont exposés. Une salle d'exposition temporaire accueille diverses manifestations artistiques autour de la danse.¹⁴³

La Bibliothèque réunit des livres, des revues, des journaux de tous les pays et en toutes les langues et centralise, dans des fichiers, une bibliographie sur la danse. C'est une

¹⁴³ Voir annexe A : Dossier photographique des AID.

grande salle de travail avec de nombreux casiers où sont entreposés du matériel photographique (photos d'artistes, de différents ballets, de folklore, etc.) et des gravures. La bibliothèque comporte également une section cinématographique qui conserve des films sur la danse et une section musicale qui rassemble des partitions de ballets (*Revue des AID*, 1932, n.0).

Le Département sociologique et ethnographique recueille de la documentation sur les danses du monde et s'occupe des recherches sociales sur la danse. À vocation scientifique, le département a pour mission « d'inspirer les chorégraphes, les danseurs et les peintres en leur apportant de nouvelles formes d'art appartenant à des populations exotiques » (*Revue des AID*, n.0, 1932, p.3). Le Département travaille en étroite collaboration avec les autres sections des Archives et organise des expositions, des conférences et des projections documentaires.

Un Service de documentation et de renseignements permet à ceux qui poursuivent des recherches sur la danse en France ou à l'étranger d'être mis en contact avec les personnes ou les institutions susceptibles de les aider (*Revue des AID*, 1933, n.4, p.168). Le service fonctionne comme une sorte d'agence pour tous les acteurs du milieu (Näslund, 2009, p.431).

Une salle de conférence avec appareil cinématographique est mise gratuitement à la disposition des conférenciers pour la projection de films explicatifs ou documentaires sur la danse. La salle est aussi équipée d'une scène pour des spectacles expérimentaux et des démonstrations de danse (Näslund, 2009, p.414).

L'immeuble des AID était situé au numéro 6 de la rue Vital dans le 16^e arrondissement. L'architecte Stanislas Landau chargé de réaliser l'aménagement du bâtiment transforma un hôtel particulier dans un style Art déco¹⁴⁴, l'adaptant pour abriter les multiples activités. La réalisation architecturale était moderne, tant au niveau de

¹⁴⁴ Un style que De Maré affectionne particulièrement ayant siégé dans les rangs du jury suédois de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels de 1925 qui marqua par ses différents pavillons ce style architectural.

l'aménagement extérieur, la décoration et les moyens techniques qu'au niveau muséographique¹⁴⁵. Ce complexe est aujourd'hui disparu (Näslund, 2009, p.414).

« Ce qui frappe dès l'entrée, c'est l'ambiance accueillante, le modernisme de tout ceci. Les murs sont revêtus d'une couleur dont les différents tons s'interpénètrent, se chevauchent, s'étayent et se fondent pour donner une teinte douce et reposante à l'œil » note Yvon Noly lors d'une visite des lieux (Novy, Revue des AID, 1933, n.3, p.97). Le rez-de-chaussée, loge le bureau du secrétariat et la bibliothèque avec sa salle de lecture. L'étage forme une longue pièce, très claire, aux hautes et larges fenêtres qui laissent pénétrer la lumière aux deux extrémités. Au centre de la pièce, se trouve une grande table en plan légèrement inclinée qui se termine par un rebord, facilitant la consultation de documents. La bibliothèque est disposée comme une suite de vitrines successives (Novy, Revue des AID, 1933, n.3). Le bas de la bibliothèque est composé de longues planches encastrées dans des glissières, où l'imagerie des AID y repose à plat. Dans de petits casiers étroits et longs s'alignent des fiches qui répertorient les différentes sources en danse. Un meuble conserve les documents papiers (Novy, Revue des AID, 1933, n.3).

Au premier étage se trouve trois pièces meublées Art déco et décorées par Fernand Léger : le bureau de Pierre Tugal, celui de Rolf de Maré et un troisième réservé au service musical et ethnographique avec une petite annexe où le conservateur garde des pièces rares (Novy, Revue des AID, 1933, p.94). Le sous-sol, qui était à l'origine une cuisine, devient le logement du concierge. Un escalier mène au deuxième étage où est installé le musée de la danse. Dans la cour, un ancien garage est remplacé par un nouveau bâtiment¹⁴⁶, une façon d'agrandir les surfaces d'exposition (Desvallés, Mairesse, 2011, p.27). Entre l'hôtel particulier et l'annexe, une pergola est aménagée. Un bas-relief intitulé « La Danse », offert par Ellen Roosval, la mère de De Maré, est installé afin de relier les deux bâtiments. (Näslund, 2009, p.414).

¹⁴⁵ Voir Annexe B : Dossier photographique des AID.

¹⁴⁶ *Fonds d'archives Les Archives Internationales de la danse*. Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier, Paris, France.

Le nouveau bâtiment abrite deux grandes salles servant pour les expositions. La salle du rez-de-chaussée mesure six mètres de hauteur et peut accueillir près de deux cents personnes assises. Un dispositif d'éclairage permet d'avoir une lumière électrique et un éclairage naturel. Yvon Novy précise, « le soubassement est vert olive tirant sur le gris et saupoudré d'or. Les murs sont tendus d'un reps à la fois beige et flamme-rose. Sur le sol, un linoléum forme une mosaïque de carrés de 2 mètres gris clair et beige clair bordés de rouge » (Novy, *Revue des AID*, 1933, p.100). La salle est aussi conçue pour présenter des démonstrations de danse, des performances, des projections cinématographiques et des conférences. Une petite scène de cinq mètres sur deux est aménagée et, sur le mur opposé, se dresse un balcon (Näslund, 2009, p.413). Au premier étage se trouve une deuxième salle d'exposition aux dimensions égales, basse de plafond et bien éclairée, aux murs légèrement rosés. Le faîte est réservé aux appartements privés du conservateur. Un escalier mène aux locaux de la rédaction et aux services administratifs de la *Revue des AID* (Novy, 1933, p.94)

Ce projet architectural correspond au développement des techniques muséales qui apparaissent à l'époque (Desvallées, Mairesse, 2011). Le système d'éclairage cherche à mieux éclairer les expositions; la salle d'exposition temporaire permet une répartition différente des collections (Desvallées, Mairesse, 2011). La modernité de l'immeuble des AID symbolise, dans une certaine mesure, l'approche innovatrice du projet de De Maré. Sa construction matérialise l'idée d'un musée qui n'est pas à l'image d'un palais ou d'un temple avec coupole, ni même d'un panthéon ou d'une galerie des Beaux-Arts. Son style reflète plutôt la mode du temps : moderne et avant-gardiste.

5.2. La mise en mémoire au musée des AID

À travers nos recherches, les AID se dessine nettement comme un « projet muséal » au sens où l'entend François Mairesse, c'est-à-dire un projet formé par l'ensemble de ses activités (Mairesse, 2002, p.147). La superposition des calques des diverses activités nous permet d'obtenir une vision complète des AID, véritable projet muséologique pour la danse.

5.2.1 Préserver la danse : développer des collections

Le projet des AID vient d'une prise de conscience de l'absence, en France, d'institutions vouées à la préservation de la danse (Revue des AID, n.0, 1932, p.2.). La mise sur pied d'un musée et d'une bibliothèque qui recueillent, conservent et mettent en valeur des objets témoins du patrimoine dansé fait partie des moyens déployés par De Maré pour préserver la danse. Sa méthode de préservation cherchait à constituer une histoire complète sur la danse (Baxmann, Rousier, Veroli, 2006, p.45). À Paris, il était difficile de trouver de la documentation concernant des danses populaires et il n'était pas évident de voyager pour en faire l'étude¹⁴⁷. Ce vide documentaire, De Maré entendait le combler.

La préservation d'un patrimoine culturel en voie de disparaître deviendra un élément central des AID. La sauvegarde de traces de danses du monde perçues comme en voie de disparition est une motivation qui a mené à la constitution et au développement d'une importante collection ethnographique. L'intérêt pour les danses folkloriques a incité la direction des AID à créer une section ethnographique dont la mission était de recueillir la documentation venue de divers pays tout en incitant à la recherche sur les objets collectés. Il s'agissait de rassembler un matériau d'étude et de le préserver de l'oubli. De Maré entreprit des voyages exploratoires afin de collecter et préserver certaines danses et pratiques culturelles dansées.

5.2.2 En quête d'objets : sauvegarder des traces des danses

Un important travail de collecte sur le terrain a d'abord été réalisé en France, puis en Europe et en Asie. Grâce à son réseau, De Maré entreprend dès 1934 des « voyages d'études ». À chaque étape du voyage, il se présente en « véritable ambassadeur de la danse et de son institution » dans le but d'enrichir ses collections et « d'éveiller les consciences sur l'importance de la conservation du patrimoine culturel de la danse » (Näslund, 2009, p.437) :

¹⁴⁷ *Fonds d'archives Les Archives Internationales de la danse*. Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier, Paris, France.

Pendant ces tournées, je m'efforce de convaincre les gouvernements des différents pays que je visite de m'aider à fonder un musée ethnographique international de la danse, c'est à dire de faire donation d'un échantillon des costumes nationaux les plus typiques que revêtent les autochtones pour danser leurs danses populaires, une collection d'instruments de musique qu'ils utilisent à ces occasions et des photos de ces danses (Näslund, 2009, p.434).

Comme la démarche de l'ethnologue, l'approche de documentation des AID porte sur le terrain, l'observation, la collecte matérielle et l'enquête comme auprès d'informateurs à titre de porteurs de la tradition (Drouguet, 2015, p.34). Pour l'exposition sur les danses traditionnelles de France, en 1935, De Maré développe une méthode de collecte et de documentation, empruntant à l'ethnologie qui débute en France. Cette méthode fut également utilisée pour la conception d'autres expositions comme celles sur les danses populaires d'Europe, du Japon et d'Indonésie (Baxman, Rousier, Veroli, 2006, p.118).

Pour l'exposition *Les vieilles danses de France*, mille deux cents questionnaires sont envoyés à des sociétés, musées, danseurs et institutions de différentes régions de France pour collecter des données (Baxman, Rousier, Veroli, 2006, p.133).¹⁴⁸ Le questionnaire se présentait sous la forme d'un tableau à remplir recueillant différentes informations¹⁴⁹. La collecte d'informations s'est poursuivie après l'exposition et a permis la constitution de vingt et un « dossiers régionaux » aujourd'hui conservés à la BMO.¹⁵⁰ Jamais auparavant les danses populaires en France n'avaient fait l'objet de pareille enquête. Georges Henri Rivière exprime sa gratitude à De Maré « d'avoir fait bénéficier la danse française d'un effort original, le premier qu'on ait accompli en pareil domaine. » (Rivière, 1936, Revue des AID, n.1)

Le succès de l'exposition *Les vieilles danses de France* conduit De Maré à imaginer un inventaire complet de danses traditionnelles d'Europe dans le cadre de l'Exposition

¹⁴⁸ Seulement deux cents d'entre-eux furent remplis et retournés.

¹⁴⁹ On y retrouvait des informations tels que le nom de la danse ; dansé par les hommes ou les femmes ; date à laquelle on danse ; pays où est pratiquée cette danse ; figures et nombre de danseurs ; gestes et pas caractéristiques ; costumes et accessoires ; bibliographie ; gravures, tableaux et films ; indications musicales et instruments de musique ; intentions et circonstances ; graphisme (dessin des pas). (Baxman, Rousier, Veroli, 2006, p.135).

¹⁵⁰ Sous la cote D421.

universelle de 1937 (Baxman, Rousier, Veroli, 2006, p.128). Vingt-deux pays contribuent à l'exposition ¹⁵¹. Un Guide soutenant la collaboration à l'exposition donne des informations sur l'organisation de l'événement, le but et les éléments attendus des participants. Chaque pays doit fournir des costumes traditionnels pour habiller des poupées miniatures en fil de fer (Baxman, Rousier, Veroli, 2006, p.218). Ces dernières sont pour la plupart fabriquées à Paris puis envoyées pour « habillage » dans leur pays respectif. À la fin de l'exposition, les objets exposés ont été intégrés aux collections des AID, constituant une collection « inestimable à valeur historique » jugea le critique Emile Vuillermoz (Näslund, 2009, p.436). De Maré souhaite qu'à terme, l'institution accueille un musée permanent de la danse populaire couvrant les traditions de tous les continents (Näslund, 2009, p.436).

Pour élargir les collections, De Maré pousse la collecte au Japon, en Asie du sud ouest et en Indonésie. En 1938, il part, accompagné de son nouvel assistant et ami Hans Evert, réalisateur de la majorité des reportages filmés et rejoint Claire Holt ¹⁵² spécialiste en danse et conseillère scientifique¹⁵³ (Näslund, 2009, p.438). Ils partent filmer et photographier des fêtes nationales, des festivals, des fêtes religieuses, des danses rituelles locales et des danses cérémonielles. Parfois, le calendrier de l'expédition ne coïncide pas avec les coutumes locales. Il n'est pas rare que De Maré commande une cérémonie hors calendrier, spectacles commandés qui coûtent chers (Näslund, 2009, p.457). Il est également arrivé qu'on ne lui permette pas de filmer mais alors, qu'on lui fasse don de costumes traditionnels (Näslund, 2009, p.440).

¹⁵¹ Albanie, Autriche, Belgique, Bulgarie, Danemark, Espagne, Estonie, Finlande, France, Grande-Bretagne, Grèce, Hongrie, Irlande, Lettonie, Lituanie, Norvège, Pays-bas, Pologne, Roumanie, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie.

¹⁵² Ethnologue de la danse et auteur, elle réalisa des études sur la danse et le théâtre en Indonésie. Holt, installée à Java, connaît bien le terrain, collabore déjà avec des chercheurs et des ethnographes. (Näslund, 2009, p.438).

¹⁵³ Erik Näslund n'exclue pas l'idée que de Maré ait tiré les leçons de l'expérience de la Svensk Filmindustri, grand studio de cinéma suédois qui avait organisé une expédition en Asie du sud ouest afin d'y rassembler du matériel cinématographique.

L'expédition en Asie du sud-est permet de constituer un fond documentaire de plus de 18000 clichés¹⁵⁴ (L'Hotellier, 2006, p.114). De Maré rapporte par cargo les objets achetés ou donnés durant son périple, comme des costumes, des accessoires, des masques, des marionnettes et des instruments de musique. L'équipe ramène des cadeaux du prince Mankunegata VII de Surakarta : une poupée *golek*, plusieurs costumes traditionnels et un manuscrit dans lequel est écrit la chorégraphie de deux danses de la cour. Au retour à Paris, le tout est montré aux AID dans le cadre de l'exposition *Théâtre et danse aux Indes néerlandaises* (1939) (Baxman, Rousier, Veroli, 2006, p.219). Après l'exposition, une partie des objets va rejoindre les collections des AID et De Maré fait don au Musée de l'Homme des photographies¹⁵⁵.

5.2.3 Collecte et description d'une danse

Dans le premier numéro de la *Revue des AID*, De Maré souligne la difficulté fondamentale de « fixer par écrit le mouvement, chose essentiellement fugitive ? (...) » (Baxmann, 2006, p.44). Il cherche à traiter le mouvement comme un savoir spécifique sur le corps qui ne se laisse pas saisir par les procédés habituels d'archivage. Pour archiver les gestes et les pas des danses, De Maré préconise la complémentarité de la captation filmique et photographique, de la notation chorégraphique et de la description du contexte (L'Hotellier, 2006, p.121). Pour De Maré, les danses doivent être inventoriées en images, puis placées dans leur contexte et éclairées par une perspective historique. Comme le note Patrizia Verolla, « les technologies modernes étaient bien plus qu'un nouveau mode de transmission des savoirs : elles jouaient un rôle actif et tendaient à structurer la nouvelle manière d'archiver » (Baxmann, 2006, p.47). Les AID envisagent les danses populaires de façon globale, c'est-à-dire placée dans leur milieu et liée à leurs activités et non plus séparées de leur sujet (Smoular, 1934, *Revue des AID*, p.2). Pour Pierre Tugal :

« nos efforts ont donc consisté à amasser le plus grand nombre possible de matériaux, afin de laisser aux érudits et aux historiens le soin de rassembler, d'ordonner et de nous faire connaître les enseignements qui en découlaient (...).

¹⁵⁴ De Maré ramène plus de 14000 photos, deux mille mètres de films dont mille en couleur, des costumes et accessoires de danses.

¹⁵⁵ Correspondance Jacques Soustelle, sous-directeur de l'Institution le remercia dans une lettre daté du 18 avril 1939. (Baxmann, 2006, p.45).

Somme toute, si notre méthode était quelque peu empirique, elle n'en était pas moins la seule susceptible de donner des résultats » (Baxmann, 2006, p.135).

La documentation est donc au centre de la méthodologie de collecte mise en place par les AID. Ils ne se contentent pas de la rassembler, ils en produisent à l'aide de questionnaires et de captations. L'accent est mis sur trois types de documents : le texte, dont un journal de bord, des photographies et des films (Baxman, Rousier, Veroli, 2006, p.121). Les techniques d'enregistrement sonores et visuelles sont les outils privilégiés pour garder des traces des danses. Pour De Maré, le film est utilisé comme outil de recherche en danse (Baxman, Rousier, Veroli, 2006, p.121) et l'enregistrement sonore pour reproduire le son et la musique ; la photographie facilite l'analyse d'un mouvement ou de détails liés aux costumes, accessoires, environnement ; le journal ethnographique permet de relever le contexte de réalisation d'une danse (Baxman, Rousier, Veroli, 2006, p.123). Les AID utilisent également la notation pour permettre la reprise d'une danse et inscrire le droit d'auteur. La méthode chorétechnique élaborée par Guy Le Floch pour noter les danses fut conçue pour les AID à cette fin (Le Floch, 1935, p.24). Claire Holt, formée en danse est en charge de la description des danses. Elle tente de découper, structurer et classer le mouvement pour ensuite en proposer une analyse (L'Hotellier, 2006, p.124). La volonté de Claire Holt de reconstituer le contexte est le point fort de ses modalités d'enquête de terrain (Baxman, Rousier, Veroli, 2006, p.123).

Selon De Maré, le film et la photographie étaient des supports indispensables pour la documentation ethnographique d'une danse (Näslund, 2009, p.439). « La danse devait être placée dans son contexte et éclairée dans une perspective historique » (Näslund, 2009, p.439). Une attention particulière est portée aux conditions dans lesquelles les films sont tournés. Il faut que les films soient réalisés par une équipe multidisciplinaire impliquant des danseurs et/ou des spécialistes en danse. La prise de vue doit être pensée en fonction des danses et le mouvement être toujours au centre des dispositifs d'observation et de transmission. Même si l'objectif de De Maré n'est pas ethnographique, a priori, comme l'indique la correspondance entre ce dernier et Claire Holt, « cela n'a pas empêché l'expédition de filmer certaines coutumes et pratiques de grand intérêt » (Näslund, 2009,

p.440). Les documents produits autour des voyages représentent, à bien des égards, les premiers pas de la recherche en ethnologie et en anthropologie de la danse (Décoret, 2009 cité dans Boëll et Meyran, p.103-112).

5.2.4 Les collections des AID : une collection de recherche

Les AID conservent des collections documentaires, artistiques, historiques et ethnographiques liées à la danse. Les collections se constituent grâce à des donateurs et au zèle du collectionneur Rolf de Maré. Soumises à une protection, elles sont conservées au musée de la danse. Exposées au regard, elles sont mises en valeur à travers différents formats d'exposition (permanente, temporaire, universelle). Les collections sont attachées de manière significative à la mémoire et à l'histoire de la danse. Les collections peuvent ainsi être considérées comme une façon de rendre tangible l'histoire de la danse. Témoins d'une culture, elles sont des sources importantes pour la recherche et la diffusion des connaissances en danse.

De natures diverses, la collection des Ballets suédois, sur la base de laquelle se sont constituées les AID, touche l'ensemble de leurs spectacles. La typologie des sources englobe des costumes de scènes et des accessoires ; des sculptures et objets commémoratifs ; de l'iconographie originale (maquettes, illustrations, dessins, livres) ; des programmes et des affiches ; des photographies d'artistes, de danseurs, de ballets et de spectacles ; des partitions imprimées d'œuvres du répertoire, des partitions annotées et des manuscrits autographes ; des maquettes de décors et de costumes ; des peintures sur toile ; des cadeaux ; des banderoles et drapeaux commémoratifs des tournées de la compagnie. La collection est conservée au musée Jean Börlin des AID.

Une collection artistique porte sur la danseuse Anna Pavlova. Son mari Victor Dandré avait fait don d'objets et souvenirs qui lui avaient appartenu suite à une exposition commémorative *À la gloire de Pavlova* (1934) aux AID. On y retrouve des affiches, des tableaux, des photographies, des peintures sur toile, toute sa presse, des costumes et accessoires, des chaussons de danse, un moulage en bronze de son pied, des objets donnés

à Pavlova ou collectionnés par elle, comme des plaques en or, médailles et décorations mais aussi des sculptures et des lettres autographes (Baxman, Rousier, Veroli, p. 216). La loge de Pavlova avec table à maquillage, vêtements de ville, objets dont elle se servait avant d'entrer en scène est reconstituée¹⁵⁶. Dans le musée Anna Pavlova, des documents et des objets souvenirs appartenant à de grands noms de la danse comme Marie Taglioni, La Argentina, Fannie Essler et La Guimard sont aussi exposés (Revue des AID, 1935).

Une collection ethnographique est constituée lors de collectes en France, en Europe et en Asie (Revue des AID, 1932, n.0, p.2-3.) La collecte d'objets liés aux danses françaises permet de rassembler des documents ayant trait aux danses populaires et au folklore ; de la musique originale, des costumes, des accessoires et des instruments de musique; des maquettes et des esquisses de décors de ballets et de costumes ; des transcriptions des ballets et de la musique de danse; des photos des danseurs et danseuses et leur biographie; des livres, revues, journaux traitant de la danse (Baxman, Rousier, Veroli, 2006, p.218). Une collection asiatique d'objets de la fin du 18^e siècle rassemble des masques, des costumes, des marionnettes, des instruments de musique. Ces objets sont autant de témoignages sur l'histoire ethnologique de la danse.

Une collection documentaire est également conservée aux AID, constituée de livres, d'archives, de revues, de manuscrits, de gravures, d'enregistrements sonores et audiovisuels sur la danse. Cet ensemble de documents a été rassemblé afin de constituer une documentation complète sur la danse, de favoriser la recherche et de rendre accessible un savoir sur la danse.¹⁵⁷ Plus de deux milles coupures de presse parviennent chaque mois aux AID : des comptes rendus de récitals, des articles spécialisés permettant de suivre la carrière d'un ou plusieurs artistes, la composition ou l'évolution de compagnies, de groupes et corps de ballet dans le monde (Revue des AID, 1933, n.4, p.26). Les AID sont aussi

¹⁵⁶ La loge est conservée au London Museum London museum (1956). *Catalogue of the commemorative exhibition, Anna Pavlova*. [catalogue d'exposition] Londres : London museum.

¹⁵⁷ Au début du projet des AID, le fonds comptait 30 ouvrages et 5 gravures et le jour de l'ouverture des AID en 1932, environ 2000 volumes et 5000 gravures. En 1937, lors du 2^e Congrès international d'esthétique et de science de l'Art, la bibliothèque dispose d'environ 3000 volumes, 45000 coupures de presse en différentes langues, 2500 photographies et 7000 gravures de toutes les époques et provenances. (Baxman, Rousier, Veroli, 2006, p.20).

abonnés à plusieurs journaux ce qui alimente les recueils de coupures. La section consacrée à la musique renferme des partitions et des arrangements; une autre section comprend des annuaires de théâtres, des livres anciens et modernes sur différentes formes de danses et en plusieurs langues. Le fond photographique comprend des dizaines de milliers de photos de danseurs, de décors, de tableaux consacrés à la danse en provenance de collections et de musées dans le monde. On y trouve des biographies, des affiches, des programmes, des photos (de rôle, de costume, d'artistes, etc.) permettant la reconstitution de diverses productions en danse. Ces documents sont autant de témoignages pour l'histoire des arts de la scène sous toutes ses formes (mime, pantomime, danse folklorique, danse moderne, ballet, etc.).

Les AID possèdent aussi une grande quantité de gravures et d'estampes datant du XVe siècle. Il y a « des Callot, du folklore de tous les pays, des caricatures, des dessins originaux, des reproductions de tableaux et de sculptures et des dessins de danses macabres, bachiques et grotesques, des ballets du XVIIe et XVIIIe siècles, la Commedia dell'arte avec ses développements dans les divers pays, les ballets romantiques, les carnivals et les travestis, les quadrilles, le music-hall, les forrains et les fous, les pantins et les marionnettes, les costumes de théâtre, les décors, les coulisses, les écoles de danse... » (Fonds d'archives AID). Il y a aussi des ouvrages provenant de la bibliothèque familiale des maîtres de ballet Laval (père et fils) de Louis XIV et Louis XVI, qui donnent le résumé des textes des principaux ballets de l'époque, avec inscriptions autographes des premiers chorégraphes sur les entrées et sorties des danseurs (Fonds d'archives AID).

Les collections des AID portent un regard sur une histoire de la danse élargie dans le champ de la modernité. Les objets rassemblés, sélectionnés, classés et conservés constituent un ensemble sur un même thème, la danse en tant qu'objet et sujet. Ces objets peuvent être considérés comme des « témoins de l'histoire » (Bergeron, 2010, p.8) de la danse. Les différentes collections apparaissent comme des témoins d'un folklore national et de cultures régionales. Les activités des AID témoignent d'une participation au mouvement général de préservation du patrimoine culturel en danse.

5.2.5 La conservation muséale

Les collections liées aux Ballets suédois étaient conservées au musée Jean Börlin, considéré comme le cœur des AID. Les murs de l'escalier se rendant à la première salle exposaient les affiches des Ballets suédois. Une grande vitrine conservait des costumes sur des mannequins et des accessoires provenant des Ballets suédois (Revue des A.I.D., 1932, n.0, p.2-3). Un commutateur à actionner les éclairait par le haut. Sur deux rangées superposées, à hauteur d'œil, avec un plan incliné, était exposées en vitrine des maquettes, des mises en scènes des principaux ballets. Les maquettes avaient été réalisées à l'identique d'après photos (Revue des A.I.D., 1932). Une autre vitrine montrait les originaux de maquettes, de costumes et de décors. Les maquettes restituaient le dispositif du décor, sa couleur, sa tonalité générale et les costumes. Des esquisses de décors montées sur un système de rouleaux permettaient de stocker un volume important de documents dans un minimum d'espace (Revue des A.I.D., 193). Des aquarelles fixées sur toile pouvaient être consultées en déroulant le grand rouleau à l'aide d'une manivelle placée sur le côté. Le même système de présentation exposait des petites affiches des représentations données à Paris et dans le monde entier (Revue des A.I.D., 193). On y trouvait aussi une grande vitrine avec manivelle qui activée, faisait dérouler une toile d'un mètre carré avec différentes informations comme le nom des interprètes, des photos des ballets ou la date de création d'un ballet (Novy, 1933, p.99).

L'autre section du musée était consacrée à Anna Pavlova¹⁵⁸. Cinq costumes de ballet étaient conservés dans une grande vitrine sur le mur central de la pièce. Ils étaient accrochés aux murs avec un certain nombre de perruques, bijoux, accessoires, chaussons de danses ainsi que des photographies d'Anna Pavlova portant les costumes. Parmi ces derniers, on retrouvait des costumes de Leon Baskt comme *La mort du cygne*¹⁵⁹ et la *Belle au bois dormant*¹⁶⁰. Ou encore un tutu du pas de deux de *l'Oiseau bleu*, le deuxième acte

¹⁵⁸ Voir annexe B : Dossier photographique des AID.

¹⁵⁹ Chorégraphie de Fokine et musique de Saint-Saëns. Costume en tarlatane et plumes blanches avec une coiffure ornée de plumes et de pierreries. Voir annexe 5 : Des objets de la collection du musée des AID à l'Opéra Garnier.

¹⁶⁰ Chorégraphie de Laurent Novikov, d'après Petipa et musique de Tchaïkowsky. Le costume est une robe à paniers en satin jaune, brodée de pierreries sur fond rose, d'un volant de mousseline et

de la *Belle aux bois dormant* et le costume pour la *Libellule* avec ailes et perruque vertes dessiné par Anna Pavlova. Une vitrine table d'exposition montrait différents objets¹⁶¹. Une autre vitrine murale, plus petite, exposait des affiches et des programmes ainsi que des statuettes et des éventails. Quelques tableaux représentant Anna Pavlova étaient exposés. Un marbre non daté de Seraphin Soudbinine représentant le visage d'Anna Pavlova dans *la Mort du cygne* de Camille Saint-Saëns était conservé dans la salle¹⁶². Sur une étagère étaient exposés des objets ayant appartenu à Marie Taglioni comme des chaussons, des castagnettes, des cadres avec des photos de la danseuse, un éventail, etc. Une autre vitrine consacrée à La Argentina présentait trois costumes de scène avec ses accessoires et des photos de la danseuse portant les costumes (Fonds d'archives AID).

En ce qui concerne les collections ethnographiques, nous savons peu de chose sur leur conservation après leur exposition. L'objectif à long terme était d'aménager une salle de musée pour accueillir la collection. Les plans changèrent avec la guerre. On sait qu'en septembre 1939 des caisses avaient été fabriquées pour protéger les objets et qu'elles étaient gardées au musée des Arts et Traditions populaires de Rivière (Näslund, 2009, p.466)¹⁶³. À la dissolution des AID, l'essentiel des collections part à Stockholm dans ce qui deviendra, en 1943, le Dansemuseet et une importante partie des collections de photographies est conservée à la BMO (Baxmann, Rousier, Veroli, 2006, p. 168).

La collection documentaire était conservée à la bibliothèque des AID. Elle comprenait beaucoup d'ouvrages consacrés à la danse et aux arts du spectacle. Il y avait une section cinématographique réunissant des films sur la danse et une section consacrée à la musique qui conservait des partitions, des arrangements et des morceaux. Le mobilier avait été conçu à des fins de conservation des documents. Des photographies étaient

une haute perruque argent, garnie de plumes d'autruches vertes et roses et de perles. Voir annexe B : Des objets de la collection du musée des AID à l'Opéra Garnier.

¹⁶¹ Comme des plaques en or, médailles, rubans dédicacés et décorations offertes par les autorités, les gouvernements et le public des pays dans lesquels elle a dansé comme l'Italie, la Serbie, le Japon, le Lima, le Chili, la Suède et le Danemark. Dans cette même vitrine, on retrouvait des bijoux, des perruques, des chaussons et des accessoires de scène (Fonds d'archives AID).

¹⁶² Aujourd'hui conservé à la BMO.

¹⁶³ Lettre de J. Baskevitch à Rolf de Maré, 18 septembre 1939. (Näslund, 2009, p.466).

classées dans des cartonniers. La collection documentaire était triée, classée et cataloguée (Näslund, 2009, p.424-425). Un système avec fiches générales et fiches de renvois avait été conçu pour faciliter la recherche de documents, un système sur lequel nous ne disposons pas d'informations. Nos recherches n'ont pas permis d'identifier les orientations stratégiques et des politiques de conservation des AID.

5.2.6 Études et recherches en danse

Les AID avaient pour buts de poser des bases rationnelles à l'étude de la danse, d'élaborer une histoire complète de la danse et de centraliser des documents en danse de divers pays de toutes les époques (L'Hotellier, 2012, p.197). Des recherches et des études spécifiques sur différentes thématiques autour de la danse présentent une partie de cette « histoire complète » de la danse que De Maré souhaitait constituer (Revue des AID, n.1, 1935, p.2.). La mise en place d'activités de recherches en danse s'inscrit dans cet objectif de développement d'un champ de connaissance. Les AID ont également fondé un Centre de recherches sur l'esthétique de la danse sous le nom de « Centre d'études ». Fondé en 1938, plusieurs ethnologues, critiques d'art et de danse, chorégraphes, médecins, peintres et sculpteurs participèrent aux publications et aux conférences qui y étaient organisées. Pour Patrizia Veroli, la fondation du Centre de recherches sur l'esthétique de la danse était une façon pour les AID de s'inscrire dans un courant général de la critique de la modernité (Veroli, 2006, p.30). La recherche aux AID alimentait les expositions et les publications. La *Revue des AID* s'attachait aussi à cet objectif de développement d'un savoir sur un nouveau champ de connaissances.

5.2.7 La revue des AID : une approche historique de l'art chorégraphique

La *Revue des AID* a joué un rôle majeur en matière de diffusion des savoirs et d'illustrations sur la danse. La publication d'articles spécialisés permettait de mettre de l'avant les recherches actuelles sur la danse. Le bilan effectué dans l'analyse des dix-neuf numéros par Juliette Riandey et Laurent Sebillotte rend compte du projet de « publication documentaire, professionnel et à tenue artistique » de la revue, que promettait Pierre Tugal

dans le premier numéro de 1933 (Riandey, Sebillotte, 2006, p.165). La *Revue des AID* témoigne d'un sentiment d'appartenance à la communauté de la danse tout en revendiquant pour l'art chorégraphique une ambition intellectuelle (Riandey, Sebillotte, 2006, p.166), en insistant sur une pensée libre et sans censure. Ainsi, les AID refusent de prendre parti et acceptent toutes les opinions, « en réservant à tous les chercheurs les droits de la critique » (Revue des AID, n.1, 1935, p.2). La participation de chercheurs d'horizons divers permis de voir la danse comme un sujet et un objet d'intérêt transversal.

La *Revue des AID* fut publiée de 1932 à 1936. Elle était composée de numéros spéciaux, de documents d'archives, d'illustrations et d'articles de différents contributeurs comme des journalistes, des critiques de théâtre et de danse, des musiciens et des musicologues, des écrivains ou poètes, des historiens de l'art et des artistes¹⁶⁴. On relève un total de 220 contributions dont 204 articles et 16 documents d'archives (Riandey, Sebillotte, 2006, p.154). Les articles recouvrent diverses contributions comme des portraits, des comptes rendus, des analyses théoriques ou poétiques, des contributions historiques ainsi que de nombreuses illustrations (631 au total) (Riandey, Sebillotte, 2006, p.156). Le second type de documents correspond à des textes documentaires, des correspondances et des documents de nature historique. On y retrouve aussi une *Bibliographie générale de la danse*, des références de sources théâtrales et des Almanachs des spectacles. Les rubriques régulières touchent les informations internationales¹⁶⁵ ainsi qu'une bibliographie ethnographique et des notes critiques (Riandey, Sebillotte, 2006, p.161)¹⁶⁶. On retrouve également plusieurs textes en guise de préface, de bilan ou de mise au point ou encore des témoignages. Enfin, la revue contient des annonces publicitaires

¹⁶⁴ Les auteurs les plus représentées sont Pierre Tugal (7 occurrences), Guy Le Floch et Valérien Svetloff (6 chacun), Max Fuchs (5), Serge Kara-Mourza et Alfred Sandt (4), Claire Holt, Arthur Michel, Medjid Rezvani, Frédéric Saisset, Alexandre Tansman, Yvon Novy et Marie-Rose Clouzot (3 chacun). Wolfgang Born, Raymond Cogniat, Pierre Courthion, Michel Druskine, Henry de Forge, Joseph Lewitan, Stéphanie Lobaczewska, Claudie Marcel-Dubois, Rolf de Maré, Elli Muller-Rau, Alexandre Plestcheeff, Marcel Zahar ont publié deux articles. Cinquante-cinq auteurs n'ont signé qu'un article dont Georges Henri Rivière.

¹⁶⁵ Les « informations internationales » présentent l'actualité de la danse : concours, festivals, analyses d'oeuvre, d'artiste ou de compagnie, des textes de chorégraphe, des analyses des tendances de la danse dans le monde et des réflexions sur les formes de danse de l'époque.

¹⁶⁶ La rubrique « Notes critiques » propose des critiques approfondies de livres (Riandey, Sebillotte, 2006, p.161).

pour diverses activités, écoles ou services en lien avec la danse (Riandey, Sebillotte, 2006, p.156). D'autres articles concernent les activités des AID comme le projet de musée, les concours chorégraphiques, les expositions et des synthèses écrites des Conférences-démonstrations (Riandey, Sebillotte, 2006, p.152).

Selon Riandey et Sebillotte, l'approche historique de l'art chorégraphique constitue l'axe principale de la revue (Riandey, Sebillotte, 2006, p.157). La publication d'écrits sur la danse rend compte de diverses contributions qui s'appuient sur des types de sources multiples. La démarche historique propose un regard sur des artistes, des événements, une époque et son rapport à la danse. À la fois témoignage et espace de réflexion sur la danse, la revue contextualise et rend compte d'une réflexion théorique sur la danse. La revue témoigne d'une diversité esthétique et de la place importante de la recherche dans l'art chorégraphique.

5.2.8 Exposer les témoins de l'histoire de la danse

L'exposition constitue une des activités principales des AID. En tout, treize projets d'exposition temporaire ont été présentés entre 1933 et 1939¹⁶⁷ à raison de deux ou trois expositions par année dont une majeure celle de l'Exposition Universelle de 1937 à Paris (Baxmann, Rousier, Veroli, 2006, p. 216-220). Les expositions permanentes concernaient les Ballets Suédois, Anna Pavlova et d'autres grandes figures de la danse (L'Hotellier, 2012, p.175). Les expositions temporaires portaient sur la danse comme source d'inspiration, sur la manière dont la danse est représentée dans les arts et sur des documents et objets collectés lors des voyages de De Maré. Les expositions ont toujours lieu dans les espaces d'expositions temporaires des AID à l'exception de l'Exposition Universelle dont un pavillon avait été bâti par Stanislas Landau et d'une exposition qui a eu lieu dans les jardins des AID.

Les expositions étaient l'occasion de multiplier les collaborations avec des spécialistes (ethnologues, critiques d'art, musicologues, historiens) qui jouaient d'une

¹⁶⁷ Voir annexe B : Fiche descriptive des expositions.

certaine façon un rôle de caution scientifique pour le musée. De même les patronages, sous les auspices desquels sont placées les expositions, semblent d'une grande importance dans la mesure où, en plus de donner une forme de reconnaissance, ils entretiennent un réseau pour appuyer les différents projets des AID. La présence régulière d'un cadre de l'Éducation nationale rend compte de la dimension pédagogique dans laquelle s'inscrivent les expositions et du projet de faire du musée de la danse un lieu de transmission d'une culture chorégraphique.

Les AID vise une neutralité muséographique des espaces de présentation, et cela tant dans le choix du mobilier, de l'éclairage que celui des cadres autour des oeuvres d'art ou des photographies qui sont souvent en blanc ou noir. La recherche de réalisme est une autre tendance dans laquelle semble s'inscrire les expositions des AID. La reconstitution d'ensemble appelé *period-rooms* (ou chambre d'époque) est un modèle utilisé. Par exemple, dans l'exposition *À la gloire de Pavlova (1934)*, la reconstruction de la loge de la danseuse avec des objets authentiques vient évoquer l'artiste. Dans l'exposition *Les danses populaires d'Europe* de l'Exposition Universelle de 1937 un diorama est aménagé pour présenter les danses. Une exposition qui a aussi été influencé comme le mentionne De Maré par les « scènes de vie » révélé par le suédois Arthur au Nordiska Museet (De Maré, 1931, p.21). Ce musée inspira également certains musées ethnographiques comme le Musée d'ethnographie du Trocadéro à Paris (Desvallés, Schärer et Drouguet, 2011, p.144). La recherche du réalisme évolue autour de l'exigence scientifique et de la mise en scène (Desvallés, Schärer et Drouguet, 2011, p.144). Les quatre expositions qui ont portés sur les voyages de De Maré semblent avoir cherché ce mode d'exposition pour présenter les collections. Puis, pour la majorité des expositions les sculptures et les objets d'art étaient présentées sur des socles et dans des vitrines.

Les expositions étaient souvent accompagnées de la publication d'un pamphlet à titre de catalogue ou d'articles dans la *Revue des AID*. La petite maison d'édition des AID publie en 1939 deux ouvrages de Claire Holt et cinq catalogues d'expositions¹⁶⁸. Des

¹⁶⁸ Holt, C., (1939). *Dance quest in Clebes*. Paris : AID, 1939 ; Holt, C. (1939). XIIe expositions des Archives Internationales de la danse. Théâtres et danses aux Indes néerlandaises catalogue et

activités culturelles accompagnaient les expositions comme des projections de films, des présentations de danses et des conférences participant à la diffusion de la danse au travers l'action culturelle. Nos recherches nous ont permises d'identifier une « conférence-promenade » pour l'exposition *Les vieilles danses de France (1936)*. Deux fois par semaine le samedi et le lundi M. Guy le Floch et Mlle Claudie Marcel-Dubois guident les visiteurs en exposant « la caractéristique et la valeur de chaque pièce exposée » (Tugal, 1936, Revue des AID, n.1). Pour l'exposition *Les danses populaires d'Europe (1937)*, le public était invité à écouter des disques durant les visites.

On peut identifier trois types d'objets dans les expositions des AID. Des documents, des objets témoins et des reliques. Des photographies, des peintures, des sculptures, des céramiques mais aussi de marionnettes, des tapisseries, des tableaux, de livres et des estampes sont prêtés par des musées ou des particuliers ou bien réalisés pour les expositions en question. La majorité des œuvres rendaient compte de la danse comme source d'inspiration. La danse y était représentée comme sujet. L'objet collecté lors des voyages exploratoires de De Maré est envisagé comme un document témoin. Les objets collectés semblent avoir été choisis en fonction de leur potentiel de témoignage et de la quantité d'informations qu'ils portent pour refléter les cultures dont De Maré souhaite conserver la trace (Deloche, Mairesse, 2011, p.386). Il y a une certaine exigence méthodologique autour de la collecte, de la documentation et de la conservation de l'objet puisque les AID cherchent à montrer aux visiteurs l'objet et ses contextes qui permettent une saisie globale de l'objet. La mise en contexte écrite et la documentation audiovisuelle figurent comme des éléments essentiels pour présenter la danse dans un contexte d'exposition. De façon général, les objets de musées collectionnés, conservés et exposés parle des Hommes qui les ont conçus, des matériaux dont ils sont faits et des émotions qu'ils expriment

commentaires. Paris : AID. Les Archives Internationales de la danse, Paris (1937). *Guide de l'exposition des Danses populaire d'Europe*. [catalogue d'exposition] Paris : AID. Les Archives Internationales de la danse, Paris (1937). *Ballerines, coryphées, funambules*. [catalogue d'exposition] Paris : AID. Les Archives Internationales de la danse, Paris (1933-34). *La danse et le mouvement*. [catalogue d'exposition] Paris : AID. Les Archives Internationales de la danse, Paris (1933-34). *Catalogue illustré de l'exposition rétrospective La danse dans la peinture et la sculpture*. [catalogue d'exposition] Paris : AID. Les Archives Internationales de la danse, Paris (1935). *Fêtes d'hier et d'aujourd'hui*. [catalogue d'exposition] Paris : AID.

(Desvallées, Mairesse, 2011, p.394). En ce sens, les expositions aux AID, présente des objets tels, des porteurs de récits.

Plusieurs objets du musée des AID mettent de l'avant des figures illustres de l'histoire de la danse. Les objets de l'exposition *À la gloire de Pavlova (1934)* sont majoritairement des costumes, des bijoux, des coiffes, des chaussons, des sculptures, des livres, un moulage en bronze et des souvenirs dont le caractère « sacré », leur confère un statut d'objets reliques (L'Hotellir, 2012, p.181). Les AID se donnent d'ailleurs pour mission de préserver le souvenir de cette figure de la danse disparue : « Nous sommes pleinement conscient de notre rôle de gardiens des reliques » (L'Hotellier, 2012, p.184)¹⁶⁹. La figure de la danseuse, centrale dans le dispositif muséographique de l'exposition est mythifiée. La salle de *La mort du cygne* présente une « vision », telle une apparition de la danseuse, la mise en scène du costume rappelle la silhouette de Pavlova dans le dernier mouvement de sa danse. « Ce n'est plus le spectacle vivant ou le souvenir de la danse qui est le lieu du souvenir de la danse », note Sanja Andus l'Hotellier, « mais bien le corps du danseur, figé dans le métal de la sculpture » (L'Hotellier, 2012, p.184). Une exposition commémorative vouée à la mémoire de la danseuse.

Les objets des expositions aux AID sont sorti de leur réalité et ne sont plus doté de leur première utilité, mais d'une signification (Deloche, Mairesse, 2011, p.390). Cette muséalisation semble à bien des égards une forme d'opération mortifère des objets. Toutefois, De Maré cherche à faire une présentation 'qui doit être avant tout, une chose vivante » mentionne De Maré (L'Hotellier, 2012, p.184). Ainsi, les AID vont s'appuyer sur d'autres aspects de leurs activités créant une dynamique entre le visiteur et l'objet tout en donnant une dimension vivante au musée.

¹⁶⁹ De Maré, Discours dactylographiques du 17 janvier 1937, Archives du Musée de la danse Stockholm. (L'Hotellier, 2012, p.184).

5.2.9 Interpréter et dire la danse : conférences, représentations et manifestations diverses

Les AID ne se contentaient pas d'exposer l'objet matériel. Des projets de médiation accompagnaient les expositions. Ces activités attiraient un public hétéroclite (Veroli, 2006, p.48)¹⁷⁰. Les AID s'engageaient pleinement avec un souci de démocratisation des savoirs au musée (Riandey, Sebillotte, 2006, p.65). La rue Vital accueillait des associations artistiques et des unions professionnelles pour diverses manifestations en lien avec des thématiques liées aux intérêts des AID. Des cours de danse publics étaient également proposés ainsi que des soirées consacrées au cinéma ethnographique, à l'histoire de la danse ou à des démonstrations et représentations de danse. Des manifestations folkloriques commentées et des soirées littéraires étaient aussi organisées avec le Musée de la Parole et du Geste de l'Université de Paris. Entre réceptions mondaines, galas, spectacles de danse, soirées de bienfaisance, vente de livres, projections et conférences, un riche réseau rassemblait la scène culturelle parisienne rue Vital (Baxmann, Rousier, Veroli, 2006, p.62). Les divers événements culturels permettaient des rencontres avec des personnalités connues, mais aussi avec des savants et des érudits de la Sorbonne, des ambassadeurs, des ministres et des représentants d'institutions culturelles officielles. Les AID apparaît aussi comme une maison pour les danseurs note l'Hotellier autour de laquelle gravite une communauté (L'Hotellier, 2012, p.166).

Les AID souhaitaient constituer et fédérer un public intéressé en danse. Des conférences avec spécialistes sont donc organisées en lien avec les expositions et dans le cadre de cycles thématiques (L'Hotellier, 2012, p.199). Les conférences étaient présentées par des modérateurs ou accompagnées de danseurs et praticiens de la danse (Cramer, 2006, p.88)¹⁷¹. Le programme est éclectique et ouvert, « tel un panorama de la danse telle qu'elle est pratiquée à présent » (Cramer, 2006, p.89). C'est la multiplicité des expériences et la manifestation du phénomène de la danse dans son ensemble qui importent. Le public est ainsi invité à découvrir des nouvelles écoles, techniques et approches du mouvement.

¹⁷⁰ Entre danseurs, chorégraphes, pédagogues, chercheurs, spécialistes et amateurs de danse.

¹⁷¹ Ont eu lieu environ 190 rencontres avec 250 artistes et spécialistes.

Les diverses manifestations organisées en marge des expositions étaient aussi une façon de combiner la théorie et la pratique (L'Hotellier, 2012, p.185).

Au cours des trois premières années des AID (1934-1936), les Conférences-démonstrations ont été regroupées en cycles thématiques autour de l'histoire de la danse (1934); les vieilles danses de France (1936) et la technique en danse (Cramer, 2012, p.88)¹⁷². Cette dernière fut la série la mieux documentée. Elle présente à chaque fois une méthode, sous forme d'exposé théorique accompagné d'une démonstration pratique. Ces exposés sont donnés par les professeurs et illustrés par des collaborateurs ou des élèves (Revue des AID, 1935, n.2, p.66). Plus de 34 écoles de danse ont été invitées, avec pour objectif de faire connaître une variété des tendances et déterminer celle qui annoncerait les évolutions chorégraphiques à venir (Bellugue, Revue des AID, 1935, p.2). Des comptes-rendus des conférences ont également été publiés dans un numéro spécial de la *Revue des AID*¹⁷³.

Des conférences et parfois des représentations de danses étaient organisées en lien avec les expositions. Par exemple, pour l'exposition *À la gloire d'Anna Pavlova* trois conférences et un gala ont été organisés.^{174, 175}. Des démonstrations et des spectacles « à

¹⁷² La première série portait sur le ballet classique et en 1936, un second cycle a traité des danses extra-européennes et de thématiques transdisciplinaires, comme la diction, la poésie ou le mime.

¹⁷³ Pendant l'Exposition Universelle de 1937, les AID ont participé au Congrès international de folklore, au Congrès d'esthétique et des sciences de l'Art et au Congrès de philosophie. Des conférences dans le cadre de l'Association des écrivains et critiques de danse ou encore et dans celui de l'Association des jeunes acteurs français ont aussi été organisées.

¹⁷⁴ Le professeur d'Université M. Sparansky est invité à « célébrer la mémoire de son illustre compatriote à la renommée universelle » (28 février 1934 à 21h, en russe). M. Carol Bérard, secrétaire général de l'Union des Compositeurs Français, est invité à traiter du rôle et de l'influence d'Anna Pavlova dans la danse contemporaine (31 janvier à 21h, en français). Puis M. Hitchins, un des partenaires de danse d'Anna Pavlova est chargé de « faire revivre la célèbre danseuse par ses propres souvenirs et par d'authentiques anecdotes » (2 février, à 17 heures 30, en anglais). *Fonds d'archives Anna Pavlova VII*. Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier, Paris, France.

¹⁷⁵ Pour commémorer Anna Pavlova, un gala avait aussi été organisé à la Grande salle des Fêtes du Théâtre national populaire du palais du Trocadéro, le mardi 23 janvier 1934 en soirée, dans le but de constituer un fonds de bibliothèque pour Anna Pavlova et un fonds pour l'entretien des tombes des danseurs illustres. *Fonds d'archives Anna Pavlova VII*. Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier, Paris, France.

caractère chorégraphique » (Veroli, 2006, p.24)¹⁷⁶ avec manipulation accompagnent l'exposition *La marionnette et la danse*¹⁷⁷. Réalisés par des troupes de répertoire ou contemporaines¹⁷⁸, ils utilisaient des marionnettes créées pour l'occasion par des artistes comme Léger, Larinov et Gontcharova (Veroli, 2006, p.24). Une « conférence vivante » de Robert Baze a été présentée à l'occasion du vernissage, de même qu'une « causerie » de Léon Chancerel, avec démonstration de Géza Blattner. Les démonstrations étaient une façon d'apporter leur contribution à la valorisation des cultures populaires et orales liées à la marionnette.

L'exposition *La danse, exposition de livres anciens et modernes* a offert un spectacle de Bella Reine commenté par Paul de Stoecklin. Des conférences, des présentations de danse, de musique et de films documentaires ont accompagnées l'exposition *La danse japonaise à travers les âges*. Un « gala exceptionnel » a eu lieu à l'occasion du vernissage de cette exposition avec les danseurs Yoshiaki Harada, Setsuko ainsi que Masakim et l'acteur Sessue Hayakama a donné une représentation de kendo et a mimé un combat de samouraï traditionnel. De plus, une série de conférences ont été données par d'éminentes personnalités, comme l'anthropologue André Leroi-Gourhan (Cramer, 2006, p.88.)¹⁷⁹.

Les AID ont également organisé des concours chorégraphiques (1932, 1945, 1947) dans le but de découvrir de nouveaux talents. Le premier concours a eu lieu juste avant l'ouverture des AID; il avait été conçu comme une rencontre « entre les nations et leurs styles de danses, et il s'était fixé comme objectif d'améliorer la connaissance et la compréhension entre chorégraphes et peuples. » (Baxmann, 2006, p.66). Un tel objectif répondait aux intentions de De Maré qui souhaitait unifier et rassembler la diversité

¹⁷⁶ « Une exposition de marionnettes aux Archives Internationales de la danse », Extrait de la Tribune de la danse novembre 1934.

¹⁷⁷ Quatre ou six spectacles étaient présentés chaque semaine avec deux matinées pour les enfants.

¹⁷⁸ Théâtre Mourguet de Lyon, Théâtre du Vrai Guignolet des Champs-Élysées, Théâtre Roger Roussot, Les marionnettes à fils de Pajot Walton, Compagnie Pulcinella, Théâtre Coucou, Théâtre Noir et blanc, les compagnons de marionnettes, Théâtre Arc-en-ciel, Théâtre de la Branche de houx, entres autre.

¹⁷⁹ L'organisation et le déroulement des conférences et manifestations peuvent être reconstitués grâce aux archives administratives des AID conservés à la BMO (non coté).

chorégraphique (Baxmann, 2006, p.66). Calqué sur le modèle des compétitions sportives, on misait sur une participation internationale avec des prix de valeurs différentes pour attirer le monde de la danse en Europe, danseurs et chorégraphes (Baxmann, 2006). Les concours ne touchaient pas les danses de salon ni les danses populaires ou encore celles des music-halls ou les danses acrobatiques, De Maré ne retenant la réalisation que de « danses artistiques » (Baxman, 2006, p.67). Les concours donnaient une visibilité aux tendances modernes comme à la danse académique et aux artistes de différentes nationalités¹⁸⁰.

Enfin, les AID s'inscrit dans un contexte de l'entre-deux-guerres (1919-1939) à Paris qui est alors une véritable plaque tournante des avant-gardes artistiques. On assiste à une prolifération des représentations et des discours sur les danses modernes dans la presse, la littérature et les films, souvent pour les dénoncer au nom de la morale ou pour préserver les valeurs culturelles nationales (Jacotot, 2008). On assiste à une prolifération des représentations et des discours sur les danses modernes dans la presse, la littérature et les films, souvent pour les dénoncer au nom de la morale ou pour préserver les valeurs culturelles nationales. C'est à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale que la danse moderne devient de plus en plus visible en dehors de l'Opéra de Paris qui se fait sous la direction de Lifar. L'après-guerre et les années cinquante sont des périodes de remises en

¹⁸⁰ Le concours des petites danseuses et danseurs (juillet 1932) a été imaginé pour attirer les écoles de ballet de Paris, mais ce concours s'est révélé un échec. Celui des maquettes et costumes de ballet (juillet 1932) n'a pas connu d'autres éditions et n'a pas donné les résultats espérés. Le concours de chorégraphie, en revanche, organisé du 2 au 4 juillet 1932 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, a lancé les AID sur le plan international. C'est *La Table verte* de Kurt Joos qui est sorti gagnant du concours. En juin 1934, un concours international de danse a été organisé à Vienne et, suite à ce concours, une Société internationale de la danse a été créée, présidée par Grete Wiesenthal et coprésidée par des personnalités de neuf pays, dont Rolf de Maré. Treize ans plus tard, en mars 1945, un deuxième concours chorégraphique a été organisé au Konserthuset à Stockholm par le nouvel assistant de De Maré, Bengt Häger, un universitaire spécialisé dans le domaine de la danse. Cette année-là, *Visjoner* du chorégraphe allemand Julian Algo qui travaillait à l'Opéra de Stockholm, a remporté le premier prix. Le concours a généré des recettes importantes et De Maré en a fait don au musée du Théâtre de Drottning-Holm, tout en précisant à sa fondatrice, Agne Beijer, que la donation devait servir à la mise sur pied d'un département d'histoire de la danse. Deux ans plus tard, De Maré organisait, avec Bengt Häger, un concours au Théâtre royal à Copenhague. Le ballet *La Cellule* du français Jean Weidt a remporté le premier prix. Toutefois, le niveau de la compétition fut remis en question. Le chroniqueur danois Ebbe Neergaard suggère à De Maré de se mettre en rapport avec l'Organisation des Nations Unies pour le prochain concours. Mais la question ne se posera pas, puisque De Maré cessera d'en organiser. (L'Hotellier, 2012, p.77-145).

question et de foisonnement artistique (Ginot et Michel, 2008, p.47). Le ballet connaît aussi un nouvel essor et des chorégraphes modernes issus de l'expressionnisme allemand s'affirment. En France, il n'y a pas de lieux dédiés à la création en danse comme c'est le cas pour le théâtre avec les Centres dramatiques nationaux (Papin, 2014), la présence des AID n'apparaît que plus importante, cherchant à faire reconnaître la danse comme un art et un élément de la culture.

5.3. Épilogue

Les AID ont été ouvertes pendant 8 ans avant que les armées allemandes ne les obligent à fermer. En 1937, l'occupation de la rive gauche du Rhin par l'Allemagne et la guerre civile espagnole affecte la situation économique de la France. De Maré doit renoncer à l'agrandissement des salles d'exposition pour son projet de création d'un musée de folklore international (Veroli, 2006, p.28). Le 2 octobre 1937, il transforme les AID en Société à Responsabilité Limitée¹⁸¹ (SARL) (Veroli, 2006, p.29). Avec la guerre, la menace d'une réquisition des musées parisiens et de la confiscation de leurs collections par les forces d'occupations amène De Maré à se soucier de la préservation de ses collections. Il fait fabriquer des caisses pour protéger des objets qui seront envoyés et conservés au Musée des Arts et Traditions populaires, mais tout n'a pas pu être emballé et protégé (Näslund, 2009, p.466). Jusqu'à la fin de la guerre, De Maré continue à subvenir aux frais fixes pour l'entretien du bâtiment de la rue Vital et aux besoins financiers des Tugal. Il siège notamment sur le comité de la Croix-Rouge et participe à de nombreuses soirées de bienfaisance, galas de charité au bénéfice de divers projets d'aide à la France¹⁸².

Pendant le premier hiver de la guerre, en 1940, les AID sont partiellement ouvertes au public. Lorsque les Allemands envahissent la France, Pierre Tugal quitte Paris (L'Hotellier, 2012, p.233). Les AID sont alors placées sous l'égide de l'ambassadeur

¹⁸¹ La Sarl est une forme de société courante en France. C'est une société dans laquelle la responsabilité des associés est limitée. Leur perte potentielle se limite au montant de leurs apports respectifs.

¹⁸² En collaboration avec la Société internationale des amis de la musique française, De Maré fait convertir le bâtiment des AID en un centre d'aide aux artistes mobilisés.

Hennings et de Rolf Eksandh (Näslund, 2009, p.467). De Maré, qui vivait alors 6 mois par année au Kenya, reçoit des autorités policières un permis de sortie (Näslund, 2009, p.481). Il quitte l’Afrique de l’est et séjourne en Finlande jusqu’à la fin de la guerre. En 1941, les AID rouvrent leurs portes quelques heures par semaine sous la supervision d’une employée, Mme Forst (Näslund, 2009, p.467). Fin 1942, Gunnar W. Lundberg, fondateur de l’Institut Tessin à Paris est nommé directeur des AID, de sorte qu’elles bénéficient de la protection suédoise, assurée par le consul Raoul Nordling (Näslund, 2009, p.479). Serge Lifar, alors maître de ballet à l’Opéra de Paris semble avoir joué un rôle important dans la sauvegarde des AID (Veroli, 2006, p.31). Dans ses « Mémoires », il prétend que c’est lui qui a alerté Nordling des menaces qui pesaient sur les collections des AID¹⁸³. Permettant ainsi d’éviter que les collections des AID soient pillées ou détruites (Näslund, 2009, p.479).

Lorsque Tugal revient à Paris, en novembre 1944, les AID retrouvent une certaine activité, mais il devient de plus en plus difficile pour De Maré de superviser les AID en raison de problèmes de santé, d’autant plus que sa situation financière ne lui permet plus de subvenir seul à la gestion des AID (Näslund, 2009, p.481). De plus, ses relations avec Tugal se dégradent. En août 1948, il formule une plainte contre le conservateur, l’accusant d’avoir falsifié des documents (Näslund, 2009, p.482).¹⁸⁴ Entre 1949 et 1950, les deux hommes s’attaquent réciproquement en justice (Veroli, 2006, p.43). Ces complications renforcent la décision de De Maré de mettre fin aux activités des AID. En 1947, De Maré engage Bengt Häger comme secrétaire général des AID et cherche un nouveau lieu pour accueillir les collections (Näslund, 2009, p.483).

En 1948, Häger songe à faire don des collections à la Grande-Bretagne dont Londres dans l’après-guerre devient une capitale européenne de la danse (Veroli, 2006). La proposition est transmise à Cyril W. Beaumont, libraire de Charing Cross Road.¹⁸⁵ Il

¹⁸³ Il écrit aussi que c’est le consul général qui l’a nommé directeur des AID jusqu’en décembre 1944 et qu’il avait placé un russe au poste de concierge pour garder les collections.

¹⁸⁴ De Maré soupçonnait Tugal d’avoir fait disparaître des pièces de la collection en constatant des irrégularités dans les comptes.

¹⁸⁵ Intéressé par la conservation de la danse, Beaumont avait suivi de près les activités des AID et s’était inspiré de l’institution de De Maré pour créer les London Archives of Dance. La Ballet

sollicite le *Victoria and Albert museum*, le *London County Council* et l'*University of London* (Veroli, 2006, p.43), mais tous déclinent l'offre. L'aide logistique et financière pour garantir l'activité de l'institution devient un réel problème. Häger prend rendez-vous avec Arthur Hilton, le directeur financier de l'Opéra de Stockholm qui accepte la donation et formule l'idée d'établir le musée de la danse à l'Opéra (Näslund, 2009, p.483).

La donation des collections des Ballets suédois et des collections non-européennes devait respecter les conditions suivantes : garantir un espace d'exposition permanente pour les collections afin de les rendre accessibles au public (Näslund, 2009, p.483). La réalité a été plus compliquée. Le gouvernement français réclamait que les collections appartenaient à la France et ne pouvaient donc pas sortir du pays. Avec l'aide de son ami le banquier Rolf Eksandh, De Maré engage des négociations avec la Bibliothèque nationale de Paris (Näslund, 2009, p.486). De Maré souhaite préserver le caractère global de sa collection et préfère donner toutes les collections des AID à la bibliothèque de l'Opéra de Paris à l'exception des Ballets suédois qu'il destine à la Suède (Näslund, 2009, p.488). Il précise que son nom et celui des AID doivent rester associés et que Pierre Tugal ne peut en aucun cas, se voir confier la moindre responsabilité touchant de près les collections. La donation est acceptée le 25 mai 1950 et la bibliothèque des AID est provisoirement installée à l'Opéra au début de 1952 en attendant de devenir, sous la proposition de De Maré, « un nouveau département de la bibliothèque de l'Opéra Bibliothèque et musée de la Danse » (Näslund, 2009, p.487). La société SARL se dissout le 26 décembre 1952 et Eksandh met en vente l'immeuble de la rue Vital. A l'automne 1952, les caisses des collections arrivent au « Musée de la danse Rolf de Maré » à Stockholm (Näslund, 2009, p.491).

De Maré continue de s'occuper à distance du musée et poursuit ses voyages d'études en Amérique du sud¹⁸⁶. Il organise une dernière exposition le 7 octobre 1960 au Musée de la danse à Stockholm et reçoit la médaille d'or de l'Opéra royal de Stockholm

Guild, une association d'archives fut transformé en 1945 en un trust dénommé London Archives of Dances. Dans leur statut fondateur, ces derniers se réclament du modèle des AID et des Dance Archives du MOMA.

¹⁸⁶ En Argentine, au Chili, au Pérou, en Équateur, en Colombie, en Bolivie, au Panama, au Guatemala et au Mexique.

en reconnaissance de son dévouement à la danse. À l'automne 1963, il préside le premier festival international de la danse de Paris. Il fera un dernier voyage à l'hiver 1964, à Barcelone, où il meurt d'un accident cérébro-vasculaire (Näslund, 2009, p.514). De Maré laisse tous ses biens à son légataire universel, le Dansemuseet de Stockholm. Dans son testament, écrit en 1962, il constitue deux dotations destinées à deux fondations distinctes : le « Fonds du musée de la danse », qui devait soutenir financièrement les activités liées aux collections du musée de la danse offertes à l'Opéra royal de Stockholm, et le « Fonds commémoratif Rolf de Maré » qui avait pour mission de promouvoir la recherche sur l'esthétique et l'histoire de la danse par l'octroi de bourses de recherche, de subventions pour la traduction et/ou pour la publication d'œuvres dédiées à la danse (Näslund, 2009, p.516). De Maré consacra une bonne partie de sa vie à la danse. Entre projets d'expositions, de collections et création de musée, il joua un rôle considérable dans la mise sur pied d'un modèle institutionnel de préservation de la danse.

5.4. Que reste-t-il des AID ?

5.4.1 Le Dansemuseet à Stockholm

Le musée de la danse demeure à l'Opéra de Stockholm pendant quelques années et y est traité comme une institution indépendante, bien que logé à l'Opéra. Häger est nommé au poste de directeur (Näslund, 2009, p.491). En 1956, De Maré avait fait une donation de 50 000 couronnes à l'Opéra pour constituer le fonds de la « Donation Rolf de Maré » (Näslund, 2009, p.491). Pour lui, c'était désormais à la Suède d'allouer une subvention annuelle de fonctionnement, quoique l'entente stipulait que dès la première subvention, il offrirait le même montant. La première subvention destinée au musée est accordée par le ministère de l'Éducation et des Affaires ecclésiastiques (1964) mais le budget est absorbé par l'Opéra. Pourtant, le testament de De Maré précisait que le « Fonds musée de la danse » devait être doté de manière à pouvoir reprendre la gestion du musée et à l'émanciper de l'Opéra (Näslund, 2009, p.518). L'État devait assumer une part des responsabilités financières dans l'entretien et le fonctionnement pour assurer la survie de l'institution, ce qu'il finit par faire. L'État prend finalement en charge les locaux et les installations du musée de la danse via la Régie nationale des bâtiments publics (Näslund, 2009, p.518).

À l'automne 1970, le Dansemuseet fut aménagé dans le nouveau bâtiment de l'Institut suédois du cinéma, au centre de Stockholm. En 1960, Häger achète aux enchères, à Londres, des costumes des Ballets russes qu'il présente lors de l'inauguration de l'exposition (Näslund, 2009, p.518). Par contre, les locaux de l'Institut sont trop étroits¹⁸⁷. Les collections ne pouvant donc pas être exposées de façon permanente, le musée doit redéménager. Il est hébergé temporairement dans une grande maison appartenant à Axel Wenner-Gren, un industriel suédois (Näslund, 2009, p.519). En 1989, Häger et Roland Palson, président du conseil d'administration, décident de déménager les collections dans la Maison de la danse, un nouveau lieu voué à la danse près du Théâtre de la ville de Stockholm. Il fait ajouter un département des archives et une bibliothèque afin de suivre le modèle des AID de Paris. Le musée reprend alors ses activités, en 1991 mais, quelques années plus tard, le conseil d'administration est encore à la recherche d'un logement pour le musée. Au printemps 1999, le Dansemuseet retourne près de l'Opéra et, en 2001, le Dansemuseet peut finalement avoir un espace assez grand pour présenter et conserver les collections (Näslund, 2009, p.520).

Le Dansemuseet est dédié aux danses du monde, au théâtre et à l'art. Les collections couvrent différents types et expressions dansées (rites religieux, ballet, folklore, danses sociales d'Europe, d'Amérique, d'Asie et d'Afrique) (Dansemuseet.se). Les collections incluent des peintures, des sculptures, des photographies, des films, des costumes et des objets liés à la danse¹⁸⁸. Les collections¹⁸⁹ sont présentées à travers une exposition permanente. Le musée propose des activités de médiation, comme des conférences, des visites guidées, des extraits audio téléchargeables sur le site web et des conférences-

¹⁸⁷ L'espace est partagé avec la Bibliothèque Carina Ari, fondée en 1970, et les Archives de la danse populaire fondée en 1965 qui rejoindront en 1976 le Dansemuseet (Näslund, 2009, p.519).

¹⁸⁸ Comme des maquettes de Fernand Léger, Giorgio de Chirico, Francis Picabia, Pierre Bonnard et Nils Dardel des Ballets suédois ; une collection de gravures de Taglioni du 19^e siècle ; des costumes et décors d'Alexandre Benois, Léon Bakst, Isaac Grüneewald, Wilhelm Kage, Lennart Rodhe et des affiches de la Belle époque.

¹⁸⁹ La collection européenne porte sur les costumes des Ballets russes, des Ballets suédois et du Ballet Culberg. La collection asiatique du 18^e siècle comprend des masques, des costumes, des marionnettes et des instruments de musique d'Inde, d'Indonésie, du Japon, de Chine, de Thaïlande et du Tibet. Le musée conserve également une importante collection de masques africains du XX^e siècle venant du Burkina Faso, du Mali, du Nigeria et du Congo. Une collection de poupées Kachina d'Amérique est aussi conservée.

dansées au musée (Dansemuseet.se). Comme pour les AID, les dimensions vivantes du patrimoine trouvent place au musée. Le Dansemuseet encourage la recherche par le biais du « Centre d'étude Rolf de Maré ». Le centre comprend une salle de périodiques, une salle d'archives, une petite bibliothèque et une vidéothèque dont les fonds appartiennent à l'UNESCO ainsi qu'une salle de projection et des cabines individuelles (Dansemuseet.se). Les archives documentaires, photographiques et vidéo portent sur les archives personnelles de De Maré et sur des programmes de spectacle des Ballets suédois¹⁹⁰. Le Dansemuseet opte pour la conservation, la recherche et la valorisation comme mode de préservation muséale de la danse.

5.4.2 La Bibliothèque-musée de l'Opéra Garnier à Paris

Le fonds des AID entre officiellement dans les collections de la BMO à Paris le 1er janvier 1952 (Auclair, 2006, p.175). La bibliothèque souhaitait conserver l'appellation AID, mais compte tenu du contentieux avec Pierre Tugal, la dénomination « Bibliothèque-musée de la Danse » choisie par De Maré est finalement retenue (Auclair, 2006, p.178). En 1953, la bibliothèque souhaitant poursuivre le travail documentaire entrepris par les AID, crée l'association « Les Amis de la bibliothèque-musée de la Danse »¹⁹¹ (ABMD) (Auclair, 2006, p.175). Cependant, l'accueil des collections des AID au sein de l'Opéra demandait un aménagement des magasins, l'achat d'un mobilier plus adapté et une extension des espaces de la bibliothèque. Le fond a donc été entreposé temporairement dans la « salle 7 » qui contenait la réserve et les périodiques de la BMO. Les travaux nécessaires à la conservation et à la présentation des collections, afin de se conformer aux vœux de De Maré, n'ont jamais été réalisés. En 1971, la BNF obtient du Ministère de la culture le droit d'aménager la galerie (Auclair, 2006, p.184). La dénomination bibliothèque-musée de la Danse disparaît et les AID retrouvent finalement leur structure. Avec la donation des AID, la BMO devient une des plus importantes bibliothèques-musées de danse en Europe.

¹⁹⁰ La bibliothèque contient plus de 4000 documents sur la danse et la médiathèque autour de 3000 vidéos collectés (Dansemuseet.se).

¹⁹¹ Sous le patronage de Julien Cain, Maurice Lehmann, Rolf de Maré, Serge Lifar et Jacques Rouché et d'un comité d'Action comprenant Louis-Marie Michou de l'Opéra, le colonel Fresson, Édouard Beaudu et André Ménétrat.

Le transfert des collections entre Paris et Stockholm n'a pas été simple. L'administration de la BNF a dû intervenir pour permettre aux documents de quitter la France en accordant une autorisation d'exportation pour toutes les collections extrême-orientales et les originaux des Ballets suédois (Auclair, 2006, p.171). En 1950, il est entendu que la donation porte sur l'ensemble de la bibliothèque des AID et autres pièces du musée. Néanmoins, un ensemble important de sources sur les Ballets suédois s'est retrouvé à la BMO (Auclair, 2006, p. 69-78)¹⁹².¹⁹³.

En 1963, les collections iconographiques (estampes, photos, affiches) sont versées dans le fond général de la bibliothèque de l'Opéra et classées selon des catégories propres à l'organisation de la bibliothèque. Comme le note Mathias Auclair, « l'ancien fonds des AID ne conserve donc pas toute son unité, mais des ensembles importants ont, au fil des années, été identifiés et rassemblés » (Auclair, 2006, p.185).¹⁹⁴ La donation à la Bibliothèque national a eu pour conséquence un changement de nature du fonds, une dispersion de la collection et une perte mettant en jeu la cohérence du projet initial. (L'Hotellier, 2012, p.25-26). C'est ainsi qu'au moins jusqu'à l'important projet de recherche mené par le CND en 2003, le fonds des AID est resté en caisse. Ce qui fait qu'il n'existe aucun catalogue ou inventaire complet et spécifique sur les AID (L'Hotellier, 2012, p.26). Il existe un livre d'entrée mais qui n'offre qu'une lecture partielle du fonds original. Le classement du fonds des AID est problématique, on retrouve les cotes AID dans différents catalogues comme « danse généralités », « danse dictionnaire », « danse exposition » ou « danse biographie ». D'autres parties du fond sont dispersées sous différentes appellations, comme le fond Anna Pavlova qui rassemble les informations concernant l'exposition des AID *À la gloire de Pavlova* (1934). Au problème de classement

¹⁹² Auclair, M. (décembre 2006). Les sources sur les Ballets suédois dans les collections de la Bibliothèque-musée de l'Opéra. *Bulletin publié par le Groupe français de l'Association internationale des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux*, n°14, p. 69-78.

¹⁹³ Le fond des AID conservé à la BMO qui concerne les Ballets suédois rassemble des costumes de scène, des maquettes de décors et de costumes, des programmes et des affiches, des photographies, des sculptures, des objets commémoratifs, des peintures et quelques partitions imprimées d'œuvres du répertoire. Voir annexe B : Des témoins des Ballets suédois à la BMO.

¹⁹⁴ La bibliothèque et les photographies d'albums (cotées AID), les partitions de musique (cotées AID MUS), les coupures de presse reliées (cotées AID Fol. D), les photographies des activités de l'institution (expositions, concours) et de l'expédition de Rolf de Maré aux Indes néerlandaises (cotées AID photos).

s'ajoute la dispersion du fonds entre différents lieux de conservation d'archives (L'Hotellier, 2012, p.25)¹⁹⁵. Cette difficulté de l'accès aux sources interroge la recherche et le développement d'un savoir sur la danse. Préserver des traces de la danse, c'est aussi rendre possible la transmission de ses sources. Un travail étroit avec le milieu et des partenaires comme les bibliothèques, les universités, des lieux de ressources pour la danse est nécessaire pour le développement de la recherche en danse.

L'histoire des collections des AID est liée à celle de sa transmission d'une institution à une autre. Le fond des AID contient des archives mais aussi des objets de différents types, comme des sculptures, des objets commémoratifs, des bijoux, des coiffes et des costumes. La majorité des objets donnés n'ont pas pu bénéficier du même traitement de conservation que les documents d'archives. Il existe un inventaire des objets appartenant au musée des AID, mais il n'est pas public pour différentes raisons¹⁹⁶. Malgré notre correspondance, je n'ai jamais pu obtenir confirmation de la présence de ces objets au sein de leurs collections. Certains objets ne sont pas cotés, d'autres ont été perdus ou mal identifiés ou encore brisés. De plus, le catalogue général de la BNF n'est pas adapté aux objets. Le travail de renseignement sur les pièces n'a pas toujours été fait. Néanmoins, la BNF a un projet de numérisation et, selon M. Auclair, à terme, tout sera versé dans le catalogue général.

L'espace et les conditions de conservation des objets, notamment des costumes, est un problème auquel fait face la BMO. Le département du spectacle de la BNF détient une collection de costumes (plus de 150 costumes), mais leurs politiques de conservation sont distinctes de celles de la BMO (Joannis, 1997, p.39-40). Un des objectifs de la BMO est de trouver une solution de conservation partagée avec le département des arts du spectacle de la BNF et le Centre national du costume de scène et de la scénographie (CNCS) à

¹⁹⁵ Comme les Archives du Musée de la danse de Stockholm, les archives de la Société des Gens des Lettres aux Archives Nationales de Paris dont Tugal fut membre, les archives de la ville de Paris, les Archives de l'Assistance Publique des Hôpitaux de Paris, les Archives du Musée de l'Homme dont la correspondance entre Georges Henri Rivière et Rolf de Maré, la New York Public Library qui abrite les fonds d'archives de Claire Holt, de Kurt Joos et de Henry Clifford ou encore d'archives privées.

¹⁹⁶ Voir annexe B : Des objets de la collection des AID à l'Opéra Garnier.

Moulins en France¹⁹⁷. La conservation des costumes fait face aux difficultés liées à leur restauration. Le cas du tutu de la *Mort du cygne* de Léon Bakst, porté par Anna Pavlova dans la *Belle aux bois dormant*, objet vedette de la collection du Musée Anna Pavlova des AID et objet symbolique de la BMO, témoigne d'un projet de restauration de grande envergure (Folliot, 1997). La BMO a bénéficié d'un mécénat important de restauration, qui a permis de lui redonner l'aspect, tel qu'on a pu le voir dans l'exposition *Bakst Des Ballets russes à la haute couture* à l'Opéra Garnier en 2017.

Néanmoins, comme le note Mathias Auclair, même si les AID n'ont pas pu retrouver, au sein de l'Opéra Garnier, le musée voulu par De Maré, la BMO a poursuivi une politique documentaire telle que revendiquée par ce dernier, soit une conservation et une mise à disposition de documents sur la danse (Auclair, 2006, p.185), afin de favoriser la recherche et la valorisation de certains objets de la collection à travers des expositions¹⁹⁸. Désormais, le fonds des AID bénéficie de la politique de conservation de la BNF (Vallas et Formont, 2014). La charte de conservation prévoyant un projet de préservation numérique, le fonds des AID pourra peut-être en bénéficier, ce qui lui offrirait une autre forme de valorisation.

¹⁹⁷ Le CNCS est consacré à la conservation en France des costumes et aux décors de scène et au patrimoine matériel des théâtres. Le CNCS a pour mission la conservation, l'étude et la valorisation d'un ensemble patrimonial de 10 000 costumes de théâtre, d'opéra et de ballet ainsi que de toiles de décors peints, dépôts des trois institutions fondatrices du Centre: la Bibliothèque nationale de France, la Comédie-Française et l'Opéra national de Paris, auxquels sont venus s'ajouter de nombreux dons de compagnies, d'artistes et de théâtres (cncs.fr).

¹⁹⁸ Fernand Léger et le spectacle : Musée nationale Fernand Léger, Biot, Alpes-Maritimes, 30 juin-2 octobre, 1995 (Paris : Réunion des musées nationaux, 1995). Fernand Léger, du spectacle du monde au monde du spectacle (Eymoutiers ; Epsce Paul Rebeyrolle, 2001), Fernand Léger, images mobiles : autour du ballet-spectacle et de l'objet-spectacle (Musée des Beaux-Arts de Reims, 2003, sans catalogue), Fernand Léger : de la couleur au mur (Galerie Zacheta, Varsovie, 2006 ». Portrait(s) de Darius Milhaud, (Paris : Bibliothèque nationale de France, 1998, publié à l'occasion de l'exposition : les mythologies de Darius Milhaud » à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, avril-juin 1999. Les Ballets suédois et l'art décoratif des années 1920-1925 : collections du musée de la danse de Stockholm : Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 3 novembre 1970 au 17 janvier 1971 ; Théâtre national de Belgique, centre Roguer, Bruxelles, 17 février au 3 avril 1971 ; Les Ballets suédois 1920-1925 : [ouvrage édité à l'occasion de l'exposition « Les Ballets suédois 1920-1925 », à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, du 29 mars au 6 juin 1994 dans le cadre des manifestations « Printemps de la Suède à Paris, Paris : Bibliothèque nationale de France-Louis Vuitton, 1994 ; l'exposition « Bakst : des Ballets russes à la haute couture », (2017, Paris) organisé par la BMO présentait des costumes de la collection Anna Pavlova des AID. Auclair, M. (2007). Les sources sur les ballets suédois conservées à la Bibliothèque-musée de l'Opéra. *Fontes Artis Musicae*, p.542.

5.4.3 Le Centre national de la danse à Pantin

Le Centre National de la Danse (CND) à Pantin, en région parisienne, est créé en 1998. Cette institution a pour mission « de contribuer à la création chorégraphique, à la pédagogie, à la recherche, à la conservation d'un patrimoine documentaire et à l'enrichissement et à la mise en valeur des collections publiques ou privées dont il a la charge »¹⁹⁹. Le projet du CND est né à la suite d'une recommandation du Conseil supérieur de la danse et du milieu de la danse qui souhaitait la mise sur pied d'un établissement voué à la préservation de la mémoire de la danse (Debon, 1991). La création du CND atteste de la volonté du ministère de la Culture et de la Communication de bâtir « une structure visant à ce qu'une réelle synergie soit à l'œuvre entre les domaines de la création, de la pédagogie, du patrimoine et de la recherche » (Rousier, Sebillotte, 2004, p.96-105). Les conclusions du rapport du Conseil trouvent une application concrète et politique avec la création du CND (Le Moal, 1990).

Le CND regroupe une bibliothèque, une médiathèque, une galerie d'expositions, un centre de ressources professionnelles, une cinémathèque de la danse, des studios de danse, un centre d'édition et une salle de spectacle (www.cnd.fr). On peut parler d'un véritable complexe, idéal pour un musée vivant. La médiathèque du CND conserve des ressources en danse liées à l'art chorégraphique, à la technique comme à la pratique de la danse ainsi qu'une importante documentation internationale sur l'histoire, l'esthétique, la pédagogie des danses et de disciplines connexes (arts, médecine des arts, pratiques corporelles, politiques culturelles) (www.cnd.fr)²⁰⁰. La médiathèque possède également de nombreux dossiers d'artistes et de lieux (plus de 5000 dossiers) qui rend compte de la création et de la diffusion de la danse en France (www.cnd.fr)²⁰¹.

¹⁹⁹ Le Centre National de la danse. <http://www.cnd.fr/>

²⁰⁰ Ce sont plus de 28000 ouvrages, 1500 titres de périodiques, 5000 vidéos consultables sur place, 800 heures de captation des activités du CND puis 1000 disques et partitions musicales.

²⁰¹ Les collections particulières et fonds d'archives comprennent, notamment, les archives du Ballet Atlantique-Régine Chopinot, du Four Solaire, des Carnets Bagouet, des chorégraphes et danseurs Catherine Diverrès, Francine Lancelot, Léone Mail, Rudolf Noureev, Irène Popard ou Ea Sola, Hideyuki Yano ou Andy de Groat; parmi les fonds d'érudits, de théoriciens ou de critiques de danses, on retrouve les archives d'Albrecht Knust et de Lisa Ullman concernant la cinégraphie Laban, la documentation ou des manuscrits de journalistes et auteurs tels Gaston Capon, Jean-

Les écrits et archives des activités d'après-guerre de Pierre Tugal sont conservés au CND et forment le fonds Tugal²⁰². Le CND conserve également les dix-neufs numéros de la *Revue des AID* publiée de 1932 à 1936. En 2011, dans le cadre d'un programme national de numérisation des arts, le CND, en collaboration avec la BnF, a numérisé tous les numéros de la Revue et les a mis en consultation sur le site internet de la médiathèque du CND (www.cnd.fr). Une autre initiative du CND a contribué à mieux faire connaître les AID. En 2003, le CND s'est engagé, en collaboration avec la BMO, dans un vaste projet de recherche sur les AID qui devait mener à une exposition pour tenter de renouer les fils de l'histoire. Les chercheurs ont découvert une partie du fonds qui avait été regroupée avec les collections de la BMO, une riche découverte, car le projet des AID avait été en partie oublié. L'importance du matériel a orienté le travail de recherche et structuré l'ouvrage *Les Archives internationales de la danse*, sous la direction d'Inge Baxmann, Claire Rousier et de Patrizia Veroli.

Conclusion : une muséologie pour la danse : le modèle des AID

Rolf de Maré conçoit les AID comme un centre international de ressource, de documentation et de conservation dédié à la danse sous toutes ses formes. Son musée de la danse a cherché à préserver et à transmettre les dimensions matérielles et immatérielles d'un patrimoine, à travers une approche muséologique pluridisciplinaire. Le projet muséal rend compte d'un modèle de préservation où les fonctions de conservation, de recherche et de médiation sont mises de l'avant. Le projet de collecte répondait à l'inquiétude soulevée par la disparition des danses et traditions populaires qui face à l'industrialisation risquaient de tomber dans l'oubli. Ce faisant, les AID qui avaient développés des liens importants avec plusieurs collaborateurs du Musée d'ethnographie du Trocadéro (MET) ont trouvé

Marie Gourreau, Françoise Reiss ou Léandre Vaillat ; les fonds liés à des théâtres ou d'autres organismes comprennent les archives du Festival Danse à Aix, du Théâtre contemporain de la danse (TCD) et de l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (IPMC) ainsi que quelques fonds d'artistes plasticiens oeuvrant dans d'autres champs de création, comme ceux de Patrick Bossatti ou d'André Quellier. *Centre national de la danse*. <http://www.cnd.fr/cnd/>

²⁰² D'autres écrits de Tugal font partie du fonds Robinson conservé à l'Institut Mémoire de l'édition contemporaine (IMEC, Caen).

dans l'ethnologie une méthode d'observation et de documentation pour préserver certaines dimensions immatérielles des danses populaires et traditionnelles.

Cherchant à appréhender la danse d'un point de vue social et culturel, un Département sociologique et ethnologique à vocation scientifique et artistique avait été établi. Les activités artistiques des AID portaient sur l'organisation des concours chorégraphiques, une muséographie propre à la danse et autres programmations culturelles comme des représentations dansées et des projections cinématographiques. L'apport muséologique rappelle celle du « musée-laboratoire » développée par Georges Henri Rivière puisque les démarches patrimoniales étaient accompagnées d'action de médiation et de recherche. La collecte d'objets et de documents comme la publication trimestrielle de la *Revue des AID*, l'organisation des expositions et des conférences portait sur des aspects historiques, esthétiques et ethnologiques et souligne l'apport scientifique des activités des AID.

Les AID constituèrent des collections documentaires conséquentes qui ont nécessité un travail de recueil de données et le développement d'une méthodologie propre à la collecte en danse. L'importance du matériel constitué par les AID est le signe d'une volonté de rendre tangibles les traces de la danse. Les AID ont ainsi conduit plusieurs enquêtes en France, en Europe et en Asie participant dans un certain sens au développement de la connaissance anthropologique de la danse. Pourtant, l'œuvre entreprise ne trouva pas de prolongement et cela malgré les collaborations avec le MET ou le MNATP²⁰³. La recherche d'une véritable définition de l'objet de recherche comme l'absence de soutien publique participa sans doute à l'oubli des AID dans le paysage muséal et chorégraphique.

Force est de constater que la fermeture des AID tient en partie au fait que De Maré était le seul mécène de cette entreprise. Lors de la donation, il souhaitait que les collections bénéficient d'un soutien financier de l'État afin d'assurer leur préservation. La question de la responsabilité et du rôle de l'État dans la préservation du patrimoine chorégraphique est

²⁰³ La danse bénéficia que d'un intérêt secondaire dans la section « Loisirs populaires » du MNATP.

toujours d'actualité. Toutes démarches patrimoniales nécessitent l'engagement politique, financier et culturel de l'État, pour qu'une culture puisse perdurer. Les AID reste une tentative singulière de préservation du patrimoine chorégraphique dont l'héritage muséologique nous permet d'interroger les sources et les documents qui fonde l'étude de la danse et dont le modèle de préservation participe à l'inscription de cette dernière dans une histoire de l'art et une mémoire collective.

De Maré a fait des choix, certainement subjectifs, dans son appréciation d'une culture chorégraphique. Il s'est aussi beaucoup inspiré de son époque, du contexte économique, politique, culturel et des évolutions muséales. Il a expérimenté, pris des risques et confronté des façons de faire. Des efforts humains et financiers ont été mobilisés pour sauvegarder des traces matérielles et documenter des pratiques dansées. La richesse de son musée de la danse vient des collections qui ont été constituées. Des collections qui, encore aujourd'hui, sont exposées. Témoignant toujours de la valeur historique, muséologique et symbolique des objets collectés et conservés des AID. Les objets des collections du musée de la danse sont les témoins d'une pratique dansée, comme d'un récit et de la vision d'un homme passionné par la danse. L'institution des AID était, à bien des égards, le projet d'une mémoire à construire et à transmettre.

Il est intéressant de noter que la mise en place d'un musée n'apparaît pas au premier plan des activités des AID (L'Hotellier, 2012). De Maré n'utilise pas le mot « musée » dans l'appellation de l'institution. Les notions de bibliothèque et de musée semblent être abordées dans une même perspective intellectuelle et institutionnelle. Cette confusion pose la question de ce que peut être « un musée de la danse ». Un musée ne risque-t-il pas de figer la danse comme disent certains ou, au contraire, ne permet-il pas de porter d'autres finalités, comme la démocratisation d'un savoir sur la danse ? Cette position entre bibliothèque et musée, archives et centre de documentation est due aussi à la grande diversité de supports qui caractérise le patrimoine des arts du spectacle.

Les arts du spectacle qui ont aujourd'hui une place de plus en plus reconnue et légitime dans le patrimoine culturel national sont souvent conservés dans des institutions spécialisées comme les bibliothèques, les centres de documentations ou des musées. La variété des statuts des traces documentaires et artistiques de l'histoire de la danse révèle une répartition traditionnelle, par support, de sa conservation dans ces différents lieux (Desalme, 2005). Malheureusement, cela ne rend pas compte de la réalité complexe de l'ensemble des documents dont la complémentarité est à préserver dans un même lieu. Cette diversité des sources n'est pas sans poser de problèmes de gestion des collections comme on peut le constater avec les sources des AID conservées à la BMO. La question d'un lieu de préservation pour un patrimoine par nature multisupport a sans doute mené De Maré à mettre sur pied un projet qui rassemble diverses dimensions du patrimoine dansé. Avec son projet de musée de la danse, De Maré avait vu juste, pour préserver et transmettre le patrimoine dansé au musée tant les traces matérielles que la mémoire vivante sont nécessaires.

Chapitre VI Le Musée de la danse de Boris Charmatz à Rennes (2009-2019)

Introduction

Le phénomène de patrimonialisation de la culture des dernières décennies touche de plus en plus les arts vivants. L'une des manifestations de cette tendance est la création de liens étroits entre la danse contemporaine et le musée (Lepecki et Francko, 2014). Il est de plus en plus fréquent que l'artiste chorégraphique s'approprie l'espace du musée et « chorégraphie l'exposition » (Copeland, 2008), opérant un transfert de l'espace de la représentation à celui de l'exposition. La création chorégraphique, note Cramer, « a commencé à quitter la scène du présent pour envahir les lieux d'histoire et de mémoire que sont les musées tandis que les théâtres et les festivals d'art vivant expérimentent des formes variables d'expositions » (Cramer, 2014, p.36). Les nouvelles approches d'exposition des arts vivants mettent de l'avant la dimension performative des œuvres et les dimensions immatérielles du patrimoine. L'atemporalité associée au temps de la conservation des objets du musée fait place à celui du temps de la performance, ce qui transforme l'expérience de visite du visiteur et le régime esthétique de réception d'un objet de musée comme son statut (Cramer, 2014). Néanmoins, si la danse se rapproche du musée, c'est peut-être aussi parce que la question de construire sa mémoire se pose de façon nouvelle.

Auparavant, chaque art avait ses académies, ses musées ou ses théâtres. Aujourd'hui, des pratiques artistiques éphémères, et la danse contemporaine en est un exemple, ont amenés les artistes à jouer avec les frontières de la muséologie et à renouveler les modes de production et de pérennisation des œuvres (Bénichou, 2013). Les conditions qui structurent le champ chorégraphique étendu au musée sont questionnées et ouvrent une réflexion sur la dualité entre deux régimes temporels propres au musée : celui des objets témoins d'un passé, conservés en son institution, exposés et accessibles de manière permanente, et celui du temps de la présence propre à la représentation en danse.

La recherche d'un nouveau « mode de production chorégraphique » (Cvejic, 2014, p.9-19) adapté à l'exposition a mené certains artistes chorégraphiques à envisager autrement l'espace muséal. On ne vise plus à présenter, dans des vitrines ou sur des mannequins, des objets témoins de la danse comme au V&A museum par exemple, tels des fragments d'un spectacle révolu mais bien à penser autrement les modes de présentation en présentant par exemple des corps dans l'espace d'exposition, en juxtaposant corps et objet; processus et matérialité (Cramer, 2014). Ces pratiques performatives contemporaines proposent une conception de l'œuvre détachée d'une matérialité unique et stable où il n'y a pas d'autres objets que le corps de l'artiste, de l'interprète ou des visiteurs (Heinich, 2014, p.100). L'expérience remplace la matérialité de l'œuvre (Heinich, 2014, p.105). Le nombre croissant d'expériences chorégraphiques menées au sein de musées amène non seulement à considérer d'un point de vue pratique la structure du musée centrée sur l'objet, mais l'objet de musée lui-même et ses modes de transmission (Bénichou, 2013).

Si les conservateurs de musée cherchaient à acquérir un objet sous forme durable et à le fixer dans le temps de l'exposition, désormais beaucoup d'expositions présentent des œuvres en mouvement, confrontant l'idée de permanence qui est inhérente au musée (Wood, 2014). Les dernières années ont vu des musées d'art contemporain²⁰⁴ exposer la danse contemporaine en mettant de l'avant l'acte performatif et la dimension impermanente des œuvres chorégraphiques (Wood, 2014, p.25-28). On présente des formes artistiques qui « reposent sur le vivant, la corporéité et l'éphémère » (Bénichou, 2015, p.22). Ce nouveau discours rompt avec une muséologie de l'objet au profit d'une muséologie de l'expérience. Le corps devient le lieu d'une expérience sensible et la muséographie fait de l'espace muséal un théâtre de la mémoire du geste. Pour Anne Bénichou, « ces expositions marquent une transformation dans la culture muséale parce que la question de la mémoire des œuvres qui étaient traditionnellement reléguée à l'espace de la collection, est désormais posée au moment de leur exposition » (Bénichou, 2015, p.22).

²⁰⁴ Comme le Musée d'art moderne de New York (1929), la Tate Modern à Londres (2006), le Musée d'Art contemporain à Barcelone (1995), le Musée d'art contemporain de Montréal (1965) et le Centre George Pompidou à Paris (1977).

De nouvelles façons de penser et d'écrire l'histoire des arts vivants sont mises en place (Glicenstein, 2009). L'articulation entre archive, documentation, performance *live* et reprise en danse est de plus en plus privilégiée et induit des nouvelles approches de transmission des œuvres. Influencés par les théoriciens des *performance studies* et s'inspirant des notions de reconstitution, de reconstruction et de réactivation de l'archive et du document, certains artistes chorégraphiques montrent qu'il existe une transmission de l'œuvre par l'intermédiaire de traces et de documents (Bénichou, 2013). Insistant sur l'importance de « réarticuler l'archive et le vivant, la documentation et la reprise, le script et la recréation, parlant entre autres, de « volonté d'archives » avec André Lepecki ou de contre-mémoire ou de « re-documentation » pour Rebecca Schneider » (Bénichou, 2015, p.9-10). Le document d'archive n'est plus seulement vu en tant que traces, mais aussi en tant que scripts ou partitions qui permettent de réactualiser les œuvres dont il est issu.

Les réflexions sur la recréation d'œuvres performatives dans des contextes muséaux ou institutionnels ont fait place à de nouveaux formats d'expositions, de collections et la création de formes institutionnelles. Le Front régional d'art contemporain (FRAC) de Lorraine, le Centre national d'arts plastique (CNAP), la Tate Modern, le Centre Pompidou ont inauguré ces dernières années une collection d'œuvres performatives, non pas documentaire, mais *live*. Un espace comme le *Watermill Center : a laboratory for Performance* est créé en 2006, la *Fondation for preservation of performance art* de Marina Abramovic (MAI) ou encore le projet de Musée de la danse que Boris Charmatz a dirigé de 2009 à 2018 au Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne (CCNRB) participent de cette réflexion (Bénichou, 2015).

D'un point de vue muséologique, il faut souligner que la question des musées sans collection d'objets matériels n'est pas chose nouvelle. Certains modèles de musée ne possèdent pas de collection, comme les centres d'interprétation. Dans une conception européenne, la collections dans l'origine du musée moderne a conditionné la notion de patrimoine et l'axe de conservation (Mairesse, 2012). Tandis qu'en Asie, la notion de « patrimoine immatériel de l'humanité » est d'avantage liée à la transmission de savoirs et de savoir-faire qui sont transmis de génération en génération. Par exemple, un bâtiment

« authentique » peut être reconstruit tous les vingt ans selon le même plan. Si l'idée d'un musée sans collection n'apparaît pas au premier plan des démarches muséales aux occidentaux, elle est assumée au Japon où les musées présentent des expositions temporaires (Morishita, 2010 cité dans Mairesse, 2012). Comme le note François Mairesse, un musée sans collection est possible, il privilégie alors la médiation et l'usage de dispositifs d'interprétation en mettant de l'avant la dimension commémorative des lieux ou des objets (Mairesse, 2012).

Dans cette perspective, le Musée de la danse de Rennes apparaît un exemple qui fait de l'interprétation et de la médiation une forme de valorisation d'une pratique tout en rappelant le lien fondamental qu'entretient le musée avec la création et en faisant place aux artistes dans la reconnaissance de son patrimoine. Ce chapitre souhaite ainsi rendre compte des diverses activités du Musée de la danse de Boris Charmatz qui ont été mises en place autour des grandes fonctions muséales et qui ont activés une muséologie de la danse. Un regard croisé entre musée et danse se déploie, aux frontières des tendances actuelles.

6.1. Contexte et champ chorégraphique contemporain en France

Le champ chorégraphique en France a longtemps été marqué par l'héritage classique du ballet (Papin, 2014). À partir de la Seconde Guerre mondiale, la danse moderne devient de plus en plus visible et le ballet connaît un nouvel essor (Papin, 2014). Selon Marcelle Michel et Isabelle Ginot, « l'après-guerre et les années cinquante sont une période faste de remises en question et de foisonnement artistique alimentés par le bouleversement des consciences que la Seconde Guerre mondiale a produit; le ballet prendra part à cette effervescence, ailleurs qu'à l'Opéra, qui se fait décidément sous la direction de Serge Lifar, le gardien des traditions » (Ginot et Michel, 2008, p.47). Face à cette grande présence du ballet néoclassique, la danse moderne se développe dans des réseaux souterrains et dans les années cinquante, une relève de danseurs et de pédagogues participe à la valorisation et à la visibilité de la danse moderne (Papin, 2014).

À cette époque, l'enseignement de la danse est dominé par la formation classique et l'Opéra de Paris. Plusieurs studios privés d'anciens danseurs de l'Opéra ou de la diaspora russe diffusent un enseignement classique (Papin, 2014). En ce qui concerne la danse moderne, ce sont des petits studios privés²⁰⁵ qui participent à l'enseignement d'une technique moderne (Papin, 2014). Puis, en 1960, l'enseignement de la danse moderne trouve un nouvel élan avec la Schola cantorum de Karin Waehner. Et, l'Éducation nationale, propose des formations destinées aux enseignants en Éducation physique offrant un terrain nouveau pour l'enseignement et la création chorégraphique en danse moderne (Papin, 2014). Par exemple, en 1963, Mireille Delsout, diplômée de l'École Normale Supérieure d'Éducation Physique obtient les premiers financements de stages en danse pour les enseignants de sport et l'année suivante, elle fonde le Centre international de la danse (CID). La Fédération française de danse (FFD), créée en 1969, organise des stages en danse qui attirent plus de 500 personnes (Papin, 2014, p.20-21).

Jusqu'à la fin des années 1960, la danse classique est le seul style chorégraphique à bénéficier de subventions publiques. Comme le note Patrick Germain-Thomas, « Le ballet de l'Opéra de Paris draine l'essentiel de l'aide de l'État, et les troupes rattachées aux maisons d'opéras de province sont principalement financées par les municipalités » (Germain-Thomas dans Papin, 2014, p.21). Les subventions sont rares, hormis pour quelques compagnies qui bénéficient de mécénat. À cela s'ajoute l'autorité de Serge Lifar²⁰⁶ sur l'ensemble du champ chorégraphique français (Papin, 2014, p.22). La reconnaissance professionnelle des danseurs est aussi remise en question car en dehors de l'Opéra Garnier peu d'entre eux bénéficient de sécurité sociale voir de fiche de paye. Tandis que les chorégraphes ne sont pas reconnus comme auteur (Papin, 2014). Plus encore, il n'y a pas de lieux dédiés à la création en danse comme pour le théâtre qui, dès 1947, bénéficie d'une politique de décentralisation et de la création de Centres dramatiques nationaux et des Maisons de la Culture (Papin, 2014). La danse n'a pas le même pouvoir culturel et

²⁰⁵ Comme celui de Geneviève Mallarmé, Marguerite Bougai, Hélène Carlut, Line Trillat, Jacqueline Robinson, Irène Popard et Janie Solane.

²⁰⁶ Danseur, chorégraphe et pédagogue, il passa 16 ans à l'Opéra de Paris, tout d'abord comme premier danseur en 1929 puis danseur étoile et enfin maître de ballet de 1930 à 1944 et de 1947 à 1958.

économique que le théâtre, la musique, le cinéma ou les Beaux-Arts (Launay, Pagès, Papin et Sintès, 2014). La danse apparaît le parent pauvre de l'art et de la culture. La difficulté à faire reconnaître la danse comme un élément de l'art et de la culture est telle, qu'elle mènera certains danseurs et chorégraphes à faire un combat de cette reconnaissance (Papin, 2014).

Mai 1968 a été pour la danse une période charnière et un moment de réflexion majeur pour sa reconnaissance sociale (Launay, Pagès, Papin et Sintès, 2014, p.122). L'ensemble des revendications exprimées vers la fin des années 1960 par le milieu de la danse en France a toutefois surtout porté fruit à partir des années 1980. Les revendications étaient présentées ainsi :

Sur la défense du statut social et des droits afférents, de la reconnaissance des droits d'auteur et d'interprète, de l'augmentation de salaire, de la création de centres dédiés à la danse, du soutien à la création et aux compagnies, d'un diplôme de formation en danse, de centres de formation au professorat, de l'aide à la formation continue et dans les écoles primaires comme secondaires, à la création d'un département de danse dans une université adossée d'un centre de recherche, à l'entrée de la danse au sein des conservatoires et à un institut dédié à la création, la diffusion, la pédagogie, la documentation et la recherche (Launay, Pagès, Papin et Sintès, 2014, p.97).

Ouvrant ainsi la voie à une politique pour la danse et dont les grands champs furent repris, en 1969, dans un rapport, intitulé *Pour une politique d'ensemble de la danse en France* soumis par le Regroupement professionnel des auteurs chorégraphiques du Syndicat national des auteurs et compositeurs de musique (SNAC) (Launay, Pagès, Papin et Sintès, 2014, p.99). Ce genre de manifeste qui avait été rédigé par Dominique Dupuy et Jacqueline Robinson serviront de base à la politique de Jack Lang dans les années 1981. Ces revendications ont porté la danse et l'ont menée à être désormais un des arts largement représentés dans le paysage culturel et artistique contemporain français.

6.1.1 Politique culturelle et développement chorégraphique en France

À la fin des années 1950, la France institue un Ministère des affaires culturelles en faveur de l'art et de la culture dans le domaine du spectacle vivant. Le Général de Gaulle confie à André Malraux la mission « de rendre accessibles les œuvres capitales de

l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création de l'Art et de l'esprit qui l'enrichisse » (Décret fondateur du 24 juillet 1959). Pour lui, le rayonnement mondial de la France doit passer par celui de sa culture. Pour accompagner ce développement, l'administration culturelle crée des établissements publics avec des missions de service public, dont la création de centres de création et de diffusion du spectacle vivant, des écoles d'enseignement supérieur pour la culture, des institutions muséales et patrimoniales (Décret fondateur du 24 juillet 1959). L'État s'engage alors en faveur de la création et du développement chorégraphique²⁰⁷.

Ce n'est toutefois qu'en 1984 que la Direction de la musique et de la danse du Ministère de la Culture crée les Centres chorégraphiques nationaux (CCN), afin de développer « la création, la production et la diffusion d'œuvres d'un chorégraphe directeur de la structure, tout en sensibilisant le public à l'art de la danse et en mettant en place des actions de formation et de préservation »²⁰⁸. Ce soutien à la danse engagée par l'État s'inscrit dans une logique d'aménagement du territoire et se veut une façon de doter la France d'outils de création chorégraphique pérennes.²⁰⁹ Cette politique culturelle a permis de construire en France, en moins de quinze ans, une culture chorégraphique sur laquelle les artistes chorégraphes peuvent encore s'appuyer (Santi, 2012).

Dès 1989, le Ministère considère les CCN comme des pôles de développement de la danse. En 1991, Jack Lang, alors ministre de la Culture et de la Communication, précise dans une conférence de presse, que le travail de création et de diffusion doit être réalisé en lien avec les collectivités et se traduire par des actions de sensibilisation à l'art chorégraphique, à l'accueil de compagnies et par une politique de formation (Orvoine,

²⁰⁷ Les responsabilités du ministère chargé de la culture, p.4.

²⁰⁸ Cahier des missions et des charges des Centres chorégraphiques nationaux, annexé à la circulaire du 31 août 2010: http://mutualise.artishoc.com/cnd/media/5/cahiermchargesccnincirc_310810.pdf (consulté le 10 décembre 2017).

²⁰⁹ Journal officiel de la république française, Décrets, arrêtés, circulaires, 11 mai 2017, textes généraux, Ministère de la culture et de la communication, arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatifs au label « Centre chorégraphique national ».

2001, p.10). En 1998, la Charte des missions de service public pour le spectacle vivant détermine les cadres d'exercice des structures subventionnées par l'État, dans lesquelles s'inscrivent les CCN. En 2005, les CCN s'entendent avec la délégation à la danse (direction de la Musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS)) et le ministère de la Culture sur un projet de texte cadre, sur lequel chacun s'appuiera. Dans une circulaire du 31 août 2010, le Cahier de missions et des charges des CCN fixe leur mission première : la création, la production et la diffusion d'œuvres chorégraphiques (Cahier des missions et des charges, CCN)²¹⁰.

Au nombre de dix-neuf et répartis dans quinze régions de France²¹¹, le réseau des CCN représente un maillon important de la vitalité chorégraphique en France (Santi, 2012). Il s'agit d'une structure juridique indépendante, placée sous la direction d'un ou plusieurs artistes chorégraphiques déjà implantés sur le territoire²¹², et représentant une variété et une diversité esthétique chorégraphique (Orvoine, 2001). Le directeur est nommé pour un

²¹⁰ Le 5 mai 2017 l'arrêté fixant le cahier des missions et des charges relatifs au label CCN pris en application de la loi LCAP (loi relative à la Liberté de la Création, à l'Architecture et au Patrimoine) et conformément au décret 2017-432 du 28 mars 2017 relatif au label et au conventionnement dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques a été publié. Cet arrêté tient lieu aujourd'hui de texte de référence.

²¹¹ Centre chorégraphique national Aix-en-Provence, Ballet Preljocaj. Direction artistique : Angelin Preljocaj ; Centre national de danse contemporaine-Angers, direction : Robert Swinston ; Centre chorégraphique national de France-comté à Belfort, direction : Hélène Fattoumi et Éric Lamoureux ; Centre chorégraphique national d'Aquitaine en Pyrénées atlantiques Malandain ballet Biarritz, direction : Thierry Malandain ; Centre chorégraphique national de caen/basse Normandie, direction : Alban Richard ; Centre chorégraphique national de Créteil et du Val de Marne / compagnie Käfig, direction : Mourad Merzouki ; Centre chorégraphique national de Grenoble, direction : Rachid Ouramdane et Yoann Bourgeois ; Centre chorégraphique national de la Rochelle/Poitou-Charentes Kader Attou / Cie Accorpa ; Centre chorégraphique national du Havre haute-Normandie, direction : Emmanuelle Vo-Dinh ; Centre chorégraphique national de Marseille-Ballet national de Marseille, direction : Emilio Greco et Pieter C. Scholten ; Centre chorégraphique national de Montpellier Languedoc-Roussillon, direction : Christian Rizzo ; Ballet de l'opéra national du Rhin/CCN, direction : Ivan Cavallri ; Centre chorégraphique national-Ballet de Lorraine (Nancy), direction : Peter Jacobsson ; Centre chorégraphique national de Nantes, direction : Ambra Senatore ; Centre chorégraphique national d'Orléans, direction : Josef Nadj ; Musée de la danse / CCN de Rennes et de Bretagnes, direction : Boris Charmatz ; Centre chorégraphique national de Rillieux-la –Pape, direction : Yuval Pick ; Ballet du nord-CCN Roubaix/Nord-pas de calais, direction : Olivier Dubois ; Centre Chorégraphique National de Tours, direction : Thomas Lebrun.

²¹² Circulaire relative aux labels et réseaux nationaux du spectacle vivant, 31 août 2010. 31 août 2010: <http://mutualise.artishoc.com/cnd/media/5/circulairelabelsreseaux31aout2010.pdf>

mandat de quatre ans qui peut être renouvelé pour deux périodes de trois ans. Les CCN sont des associations sous contrat d'objectifs pluriannuels avec leurs partenaires publics (État et collectivités territoriales). Les danseurs qui y travaillent sont recrutés en contrat à durée déterminée (salariés permanents) ou indéterminée (salariés intermittents). Une association des CCN (ACCN) a vu le jour en 1995, afin de favoriser l'échange entre les acteurs de la vie culturelle, artistique et chorégraphique. Les différents partenaires des CCN sont le Ministère de la culture et des communications et la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) (Orvoine, 2001)²¹³.

Plus spécifiquement, les CCN ont pour vocation première d'être des outils au service de la création et du rayonnement des œuvres de l'artiste chorégraphique qui les dirige (Circulaire relative aux labels et réseaux nationaux du spectacle vivant, 2010). Ils sont dotés d'espaces et de moyens financiers pour la création, la production et la diffusion des œuvres du directeur au niveau local et international. Ils contribuent ainsi à développer la place de la danse dans l'offre des spectacles sur leur territoire (Circulaire relative aux labels et réseaux nationaux du spectacle vivant, 2010). Les CCN touchent aussi le développement de projets de chorégraphes indépendants accueillis par le chorégraphe-directeur. Ils sont des lieux de ressources pour des chorégraphes émergents ou pour des compagnies du territoire qui ont accès, à titre gratuit, à des espaces de travail et à un réseau²¹⁴. Les CCN proposent une politique d'éducation artistique qui porte sur le développement d'actions pédagogiques en milieu scolaire, sur de la formation continue et sur la sensibilisation des publics dans le domaine de l'histoire de l'art, de la culture chorégraphique comme celui de la pratique artistique²¹⁵. Ils jouent également un rôle de centre de ressources dans le domaine de la danse et contribuent à la formation et au perfectionnement des danseurs professionnels (stages, entraînement régulier, etc).

²¹³ La SACD est une société d'auteurs, une société civile à but non lucratif fondée par les auteurs réunis autour de Beaumarchais en 1777 pour défendre les droits des auteurs. Ses missions se sont étendues au fil des années mais les valeurs qu'elle défend perdurent et sont plus que jamais d'actualité.

²¹⁴ Charte de l'accueil-studio des CCN, Ministère de la Culture et de la Communication / ACCN, 28 mars 2011: http://mutualise.artishoc.com/cnd/media/5/charteaccueilstudioccn_v28mars11.pdf

²¹⁵ Centres chorégraphiques nationaux, le CND vie professionnelle, Département ressources professionnelles, octobre 2015. p.1.

L'ensemble de ces missions implique que les CCN construisent des partenariats avec des établissements culturels, des départements universitaires, des écoles, des centres de formation, etc (Circulaire relative aux labels et réseaux nationaux du spectacle vivant, 2010). Enfin, les CCN contribuent à la constitution d'un patrimoine documentaire en danse, en assumant la production et la conservation d'archives de leurs activités et en les rendant accessibles aux chercheurs²¹⁶. Les CCN sont des lieux de création chorégraphique, mais aussi de conservation archivistique et de transmission d'une culture chorégraphique.

Complémentaires aux CCN, la France a constitué en réseau, depuis 1995, des Centres de Développement Chorégraphiques nationaux (CDCN) qui structurent et développent le secteur de la danse. On retrouve douze établissements sur le territoire national, une au Burkina Faso et une en Guyane. Le réseau des CDCN vise la sensibilisation des publics à la culture chorégraphique et soutient la diffusion des œuvres en apportant une aide à la production. Soutenu par l'État et les collectivités territoriales, chaque CDCN est dirigé par une personne issue du monde culturel, mais qui n'est pas un artiste, contrairement aux directeurs des CCN (Cahier des missions et des charges, 2017).

6.1.2 Culture chorégraphique contemporaine et patrimonialisation

L'entrée de la danse dans le cadre du patrimoine passe entre autres par l'institutionnalisation de la culture chorégraphique (Orvoine, 2001). L'édification du patrimoine chorégraphique correspond au besoin de reconnaissance sociale, politique et identitaire de la danse et à celui de prendre sa place dans le paysage culturel et artistique (Faure, 2006). La patrimonialisation apparaît comme un moyen pour légitimer les cultures chorégraphiques et l'institutionnalisation un vecteur de patrimonialisation des œuvres chorégraphiques (Serverin, 2000). Patrimonialiser passe par la reconnaissance d'une valeur partagée (historique, mémorielle ou artistique) d'acteurs (individus, organismes) qui reconnaissent collectivement une valeur culturelle (Parent, 2010). L'institutionnalisation

²¹⁶ Journal officiel de la république française, Décrets, arrêtés, circulaires, 11 mai 2017, textes généraux, ministère de la culture et de la communication, arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatifs au label « Centre chorégraphique national ».

se traduit à travers les politiques d'aide et de subvention à la production et repose sur une logique de création qui dépend de la trajectoire sociale et professionnelles des individus et de leurs connaissances du champ et de son histoire, puis celles de la production qui est liée au marché de la diffusion (Faure, 2006, p.145-159). Le processus d'institutionnalisation a également amené le champ chorégraphique comme une discipline artistique autonome au sein des arts de la scène (Le Moal, 1998).

Ainsi, la reconnaissance collective de la danse favorise l'appropriation du patrimoine dansé par les milieux et dont le processus de mise en patrimoine comme de mise au musée participe au développement et à la transmission d'une culture chorégraphique. En France, les CCN s'affirment comme des lieux clés pour la transmission du patrimoine chorégraphique. La question de la pérennité, de la conservation et de la transmission du patrimoine chorégraphique touche principalement à deux processus : la démarche de l'archive par la collecte, la documentation et la conservation puis la valorisation des créations via le répertoire ou la reprise. Dans une étude menée par l'ACCN sur l'activité des CCN, en 2005, Dominique Orvoine montre que 65% des productions sont des pièces de répertoire (Orvoine, 2006). Il en conclut que « ce processus présent dans l'ensemble des CCN peut témoigner d'une mutation des positions des chorégraphes sur la question de la mémoire et de la transmission des œuvres » (Orvoine, 2006). Par exemple, le CCN d'Aix-en-Provence/Ballet Prejlocaj est la première compagnie à disposer de notateurs à temps plein en charge de retranscrire l'ensemble des productions. En parallèle, un travail de collaboration est engagé avec des cinéastes et des documentalistes pour filmer et documenter les œuvres de création afin d'assurer la préservation des œuvres chorégraphiques. Le désir d'inscrire une œuvre dans le temps et le besoin de transmettre un genre artistique permet au milieu de la danse de se donner des moyens de faire vivre une œuvre. Par exemple, en 2007, le Ministère de la Culture et de la Communication, en collaboration avec le CND, a mis en place le programme « Danse en amateur et répertoire » qui vient accompagner la pratique de la danse amateur et rendre accesible certaines connaissances liées à la danse et son histoire.²¹⁷

²¹⁷ Danse en amateur et répertoire, programme d'aide. <https://www.cnd.fr/fr/page/323-danse-en-amateur-et-repertoire-programme-d-aide>

La question de la transmission d'une œuvre chorégraphique par le répertoire fait penser à la notion de collection. Comme au théâtre et en littérature, le répertoire met ensemble des œuvres marquantes. Et comme pour faire collection, la question de la sélection est essentielle car elle renvoie à l'autorité du musée dont le choix fait sens pour le conservateur ou la société. Le répertoire en danse actualise une mémoire corporelle, individuelle et collective, une mémoire qui exige la présence de ceux qui contribuent à la création, à la production et à la transmission d'une œuvre chorégraphique (Orvoine, 2006). Le répertoire inclut la transmission d'une attitude, « d'un *ethos* » qui se ressent et s'inscrit et dans des corporéités » (Launay, 2017, p.25), comme le travail des interprètes, des chorégraphes, leurs savoir-faire, et leurs pratiques. La notion de répertoire hérite de modes de reprise spécifiques, selon les cadres institutionnels. Qu'elles soient contemporaines ou classiques, note Isabelle Launay, ces pratiques de reprise peuvent être pensées « comme un musée de la danse préservant un patrimoine immatériel » (Launay, 2017, p.32). Le répertoire touche à l'idée de tradition mais, comme le note cette dernière, « si il existe des traditions héritées, il est aussi des traditions empruntées, volées, récupérées, inventées » (Launay, 2017, p.26). Une tradition demeure vivante par la transmission d'une œuvre chorégraphique, tel un objet de reprise.

Le processus de patrimonialisation de la danse renvoie à la constitution d'un support matériel, reproductible et conservable dans le temps comme l'archive et le document (Orvoine, 2006). Ces derniers servent d'aide-mémoire à la création ou à la reprise de la danse et forment un patrimoine audiovisuel, documentaire et archivistique (Sebillotte, 2009). Aux archives liées à la création, s'ajoutent aussi les témoignages oraux à titre de source interne d'une œuvre. Le patrimoine documentaire est certainement celui le plus produit, conservé et mis en valeur. Participant depuis quelques années déjà aux diverses valorisations possibles portées par le virage numérique.

En 2000, l'État lance un vaste plan de numérisation du patrimoine culturel national. Des politiques d'archivages et de numérisation du ministère de la Culture ont permis de réaliser un important travail de récolte, d'inventaire de fonds et de catalogage (Després et

Jacquot, 2018).²¹⁸ Le champ de la danse en France a pu bénéficier de cette initiative²¹⁹. Fin 2008, la Délégation à la danse (ministère de la Culture et de la Communication) confie une mission de repérage des fonds chorégraphiques, notamment filmiques, à Charles Picq, vidéaste et directeur du pôle image de la Maison de la Danse à Lyon et une mission de coordination dans le traitement des fonds (indexation, numérisation, valorisation) (Santi, 2012)²²⁰. L'ACCN adopte une méthodologie commune et presque tous les CCN réunissent des extraits d'archives sur le site de *Numéridanse.tv*, une vidéothèque internationale de danse lancée en 2011 qui permet l'accessibilité des archives en danse sur la toile. Sept ans plus tard, un pôle de compétences et une expertise pour le traitement des fonds, de même que pour l'accompagnement vers la numérisation et l'éditorialisation de contenus est mis en place grâce aux actions des équipes de *Numéridanse.tv*, de la médiathèque du CND et de l'ACCN. En 2015, l'aboutissement de ce chantier permet la création d'un site dédié aux 30 ans des CCN qui raconte 30 ans de danse contemporaine en France grâce aux centaines d'archives valorisées. La réflexion autour des enjeux artistiques et pédagogiques de la conservation et de la valorisation des documents archivistiques des CCN est ainsi pleinement engagée (Association des centres chorégraphique nationaux).

L'institutionnalisation de la danse qu'opèrent les CCN, assure de façon pérenne la continuité et l'approfondissement d'un projet artistique, ainsi que le développement d'une culture chorégraphique (Orvoine, 2006). La pérennité de ces structures permet l'inscription de lieux pour la danse dans le tissu social. L'histoire des CCN est associée à celle des chorégraphes et des œuvres chorégraphiques qui sont, également, liés aux structures. La

²¹⁸ Par le Centre national du cinéma et de l'image et le catalogue CNC-Images de la culture, par la Cinémathèque de la danse, par la Bibliothèque nationale de France-Département Arts du spectacle et le Centre national de la danse. Després, A. et Jacquot, S. (2018). FANA-Danse & Arts vivants. Une fabrique de l'archive : conception et structuration de la plateforme. FANA Danse et Arts vivants, Laboratoire ELLIADD EA 4661, Université de Franche-Comté. Récupéré de <http://fanum.univ-fcomte.fr/fana/index.php?p=1>.

²¹⁹ Des sites créés par des artistes pour la promotion de leurs travaux, des sites ressources comme *Numéridanse.tv*, *FANA Danse et Arts Vivants* ou le site de l'Ina *En scènes-Le spectacle en vidéo* sont dédiés à la diffusion en ligne des documents audiovisuels. Notons encore les plateformes *YouTube*, *Dailymotion* et *Vimeo* qui participent à la diffusion des vidéos des spectacles vivant sur le web, sans pour autant construire aucune politique d'indexation, de description, de structuration ou de conservation.

²²⁰ Association des centres chorégraphique nationaux. <http://accn.fr/l-accn/numerisation-des-archives> (consulté 6 mars 2018).

mémoire de ces lieux peut être examinée comme la trace d'une histoire de la danse contemporaine en France, en cours d'écriture (Orvoine, 2006). La permanence d'un lieu pour la danse renvoie aussi à la pérennité d'outils de création chorégraphique. Habiter un lieu pour la danse, c'est comme habiter son corps pour le danseur, c'est garder des traces de danses et conserver une mémoire ce qui sera transmis aux danseurs et au public qui en sera le témoin (Orvoine, 2006s).

6.1.3 Mémoire(s) et danse(s)

Le développement d'une culture chorégraphique renvoie à la question de l'histoire de la danse, de la conservation des œuvres, de leur transmission et de la diffusion de ce patrimoine. Constituer un patrimoine revient à travailler sur les conditions de l'existence de traces pour la création d'une mémoire (Yokel, 2011). La mémoire de la danse renvoie à ce que l'histoire de la danse laisse comme traces et à une « mémoire vive du spectacle, entendue comme mémoire vivante, prise sur le vif de la création, et comme mémoire incorporée dans les gestes tant techniques qu'artistiques du spectacle » (Poirson, 2008, p.7). Pour Marina Nordera et Susanne Franco, la danse « porte à la fois la capacité de se souvenir et d'être souvenue. Dans la danse, la mémoire est toujours en acte parce qu'elle implique le corps en mouvement de celui qui l'exécute et de celui qui la perçoit » (Nordera et Franco, 2010 cité dans Launay, 2017, p.24).

La danse mobilise des modes de mémoire qui sont propres à l'archive (traces, documents, mémoire orale et mémoire corporelle), mais aussi aux transmissions directes d'un corps à l'autre, basées sur l'oralité (Bénichou, 2013). Entre patrimoine matériel (archives, traces) et patrimoine immatériel (oralité, gestualité), c'est l'interaction des dimensions matérielles et immatérielles qui constitue un patrimoine dans une perspective de représentation globale et vivante. Comme le note Anne Bénichou, ce double registre a échappé en partie aux institutions patrimoniales traditionnelles qui reposent essentiellement sur des conceptions archivistique, documentaire et matérielle du patrimoine relevant des domaines de la bibliothéconomie et de la muséologie (Bénichou, 2015, p.9).

Or, depuis quelques années, le souci de constituer une mémoire de la création chorégraphique contemporaine souscrit à de nouvelles démarches autour de la transmission d'une mémoire de la danse initiées par des chorégraphes contemporains et des fondations issues de compagnies chorégraphiques.²²¹ Certes, le milieu de la danse contemporaine revendique son histoire et ses mémoires, mais les responsabilités en matière de valeur patrimoniale sont questionnées. Quel traitement et quelle approche de préservation pour le caractère vivant des œuvres chorégraphiques doit-on privilégier ? À qui revient la responsabilité mémorielle et patrimoniale ?

En France, dès les années 1990, un nouveau rapport à l'héritage et à la mémoire chorégraphique émerge comme en témoigne le colloque « L'instant, la mémoire et l'oubli » qui s'est tenu dans le cadre du Festival d'Arles en 1989 et qui a été capital dans la prise en compte d'une réflexion sur la mémoire en danse (Martin, 2008). Une nouvelle sensibilité au passé se révèle qui appelle une réflexion sur le devenir des œuvres en danse contemporaine. Ce rapport à la mémoire s'accompagne d'une affirmation de la notion d'auteur (Le Moal, 1995). La figure du chorégraphe-auteur fait émerger la notion « d'œuvre en danse » (Louppe, 2004) et, conséquemment celle du droit d'auteur (Le Moal, 1998). Un corpus d'œuvres se constitue dont l'accessibilité n'est pas toujours ni développée, ni valorisée.

En 1993, le département des études et de la prospective du Ministère de la Culture et de la Communication, à la demande de la Délégation de la danse, lance un programme d'études sur la mémoire de la danse (Le Moal, 1998). Le Conseil supérieur de la danse, présidé par Igor Eisner, remet au Ministre de la culture sur le patrimoine de la danse en France un rapport qui souligne combien ce dernier est méconnu, dispersé et difficile d'accès (Le Moal, 1998). Le Conseil supérieur de la danse recommande à l'État d'établir en ce domaine une politique spécifique. À cette fin, Philippe Le Moal analyse et problématise le thème de la mémoire de la danse, précise les enjeux théoriques et identifie la manière dont le problème de la mémoire a été posé et résolu, ou non, à travers le temps ainsi que les raisons qui le rendent actuel. Deux outils sont alors constitués : un référentiel

²²¹ Comme Les Carnets Bagouet, la Fondation Merce Cunningham ou la Fondation Pina Bausch.

historique et un corpus thématique. Le rapport rend compte des positions complexes des chorégraphes et danseurs actuels, entre devoir de mémoire et nécessité de l'oubli (Le Moal, 1998). Mais elles ont toutes un trait commun : en matière de danse, il ne peut y avoir une démarche patrimoniale pertinente sans que soit prise en compte la dimension du vivant (Le Moal, 1998).

Les conclusions du rapport trouvent une application concrète et politique avec la création, en 1998, du Centre National de la danse (CND) à Pantin, en banlieue parisienne, dont les missions portent sur la formation, le patrimoine et la création (Orvoine, 2006). Le CND contribue à la conservation du patrimoine chorégraphique par la collecte, l'étude, l'enrichissement et la mise en valeur des collections publiques ou privées dont il a la charge (cnd.fr). Avec ses douze studios, sa bibliothèque et sa médiathèque, la Cinémathèque de la danse, une salle de projection et un centre de ressources pour les professionnels, le CND est un lieu unique au service de la danse (cnd.fr). Il participe à la préservation, à la construction, à la diffusion et à la défense d'une culture chorégraphique. Il est un centre d'art pour la danse où le patrimoine chorégraphique est pensé selon une conception vivante de la mémoire et du patrimoine. Une approche des plus actuelles qui fait écho à la notion de PCI.

6.1.4 Art performatif et chorégraphique étendu au musée

Depuis la seconde moitié du XXe siècle, le champ des arts plastiques questionne les formats de l'art contemporain. Ainsi, le travail artistique s'inscrit dans la réalisation non plus seulement d'objets, mais aussi de performances, d'actes et de récits. Dans le paradigme de l'art contemporain, selon Nathalie Heinich, cette tendance se traduit de différentes manières. Tout d'abord, on tend de plus en plus vers une dématérialisation des propositions artistiques, une conceptualisation de l'idée et d'une « dissolution de l'objet dans son contexte de mise en œuvre » (Heinich, 2014, p.91). C'est la conceptualisation de l'idée qui révèle l'œuvre au-delà de l'objet. L'idée s'incarne alors dans des corps et des mots qui deviennent des supports au profit de l'idée, de l'intention et du choix de l'artiste. Misant alors sur l'expérience plus que l'objet (Heinich, 2014).

L'installation, la performance, les *happenings* et tout dispositif constitué d'actions, là où il n'y a pas d'objet autre que le corps de l'artiste ou de l'interprète et la présence des visiteurs, sont les nouveaux formats de l'art contemporain. Ils montrent que la matérialité de l'objet n'est plus une des conditions nécessaires pour l'accès au statut de l'œuvre. L'expérience remplace l'œuvre (Heinich, 2014, p.98). Pour Céline Roux, cette dématérialisation de l'art et de l'objet vient problématiser sa visibilité et son repositionnement dans le marché de l'art et des institutions muséales (Roux, 2016, p.75). Elle précise qu la performance se conceptualise comme étant dépendante de la présence de l'artiste, excluant ainsi son entrée dans le marché de l'art et dans les collections. Comme le souligne Nathalie Heinich, la présence de ces pratiques artistiques au sein des musées fait entrevoir la fin du régime de l'objet au détriment d'un régime artistique, constituant un nouveau paradigme de l'œuvre (Heinich, 2014). Néanmoins, on retrouve dans les années 1960 et 1970 plusieurs collections publiques et privées qui font l'acquisition d'importantes œuvres d'art de la performance. Et ce sont les archives, telles les traces de ces dernières qui deviennent les témoins nécessaires à leur existence dans le milieu artistique (Roux, 2016, p.75). Néanmoins, le statut comme la mise en exposition de ces objets issus de performances deviennent problématiques. Interrogeant le musée : Quelles politiques pour les collections, la conservation, la médiation ?

Dans ce contexte, les pratiques performatives chorégraphiques françaises expérimentent de nouveaux rapports à la mémoire et à l'histoire en danse. Certains trouvent un intérêt à se rapprocher du cadre muséal et du format de l'exposition comme mode de représentation. Outre la recherche artistique, la question de l'autorité muséale est certainement une des intentions de base de cet intérêt permettant aussi la commémoration d'une œuvre ou d'un artiste. Des rapprochements entre artistes chorégraphiques et institutions muséales se multiplient, permettant d'asseoir une visibilité internationale et d'enrichir une pratique multidisciplinaire. Différentes initiatives institutionnelles se mettent en place. En 2004, Rose Lee Goldberg fonde *Performa*, une organisation consacrée à explorer le rôle critique de la performance dans l'histoire de l'art du XXe siècle. En 2009, le MOMA à New York, inaugure un département *Media and performance art* au sein de

son programme *Performance* (Roux, 2016, p.245).²²². Cette même année, le CCNRB devient le Musée de la danse sous la direction de Boris Charmatz. Ce projet institutionnel et artistique participe de ce mouvement de projets performatifs des années 1990 et s'inscrit dans un contexte chorégraphique français qui se préoccupe de son rapport à l'histoire et à la mémoire (Roux, 2016, p.246).

6.2. Le Musée de la danse de Boris Charmatz / CCN de Rennes et de Bretagne

Le Musée de la danse de Rennes est une illustration d'une recherche autour de la « mémoire du devenir » de la danse contemporaine pour reprendre l'expression de Laurence Louppe (Louppe, 2004, p.357). Boris Charmatz, le chorégraphe-auteur-directeur du musée souhaite mettre en place un projet qui conjugue création, pratique, histoire et mémoire de la danse. Avec son projet de musée de la danse, Charmatz revendique la transmission d'un passé chorégraphique tout en interrogeant certains codes muséaux, misant sur la création d'un dialogue entre les deux milieux.

La structure institutionnelle sur lequel il s'appuie pour mettre en œuvre son projet de musée de la danse, est celui du CCN. Le CCNRB/ Musée de la danse est une association subventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication (Direction régionale des Affaires culturelles / Bretagne), la Ville de Rennes, le Conseil régional de Bretagne, le Conseil départemental d'Ille-et-Vilaine et l'Institut français contribue régulièrement aux tournées internationales du Musée de la danse.²²³ L'équipe du Musée de la danse est constituée d'une direction artistique, d'une production, d'une direction technique, d'une comptabilité et missions administratives, d'une responsable de l'accueil et de l'action culturelle, d'une chargée de la communication, d'une assistante à la médiation-

²²² Sous la direction curatoriale de Sabine Breitwieser, le programme « performance » a entre autres accueilli : Performance 1- Tehching Hsieh (juin à mai 2009), Performance 2- Simone Forti (mars 2009) et Performance 3- Trio A by Yvonne Rainer (mars 2009). Performance 11 – On line/Trisha Brown Dance company Janvier 2011) by Trisha Brown.

²²³ En 2013, les subventions institutionnelles étaient de 505 877€, de la ville : 488 540€ (incluant une subvention compensatoire au loyer des locaux), de la région 215 000€ et du département : 77 200€. Récupéré de http://accn.fr/les-ccn/cartographie/5_Centre-choregraphique-national-de-Rennes-et-de-Bretagne-Musee-de-la-Danse (consulté le 7 février 2018).

communication et d'une chargée de l'accueil du public et des artistes²²⁴. Le Musée de la danse bénéficie de deux lieux de travail pouvant accueillir des spectacles, des expositions, des stages et autres manifestations. L'espace au 38 rue Saint-Melaine est un site historique situé dans le centre ville de Rennes²²⁵. L'espace *le Garage* est situé au 18 rue André et Yvonne Meynier au nord-ouest de Rennes^{226, 227}. Le CCNRB garde le matériel technique et certains décors et costumes dans un entrepôt à l'extérieur de la ville.

Le musée de la danse ne s'apparente pas à un musée d'art, on pourrait toutefois noter plusieurs ressemblances au modèle « d'atelier-musée » qui est généralement dédié à une pratique et son contexte artistique (Lacroix, 2006, p.33). Ces modèles de musée issus des années 1970 et de la lignée des projets post-studio art y présente différentes pratiques comme la performance, l'installations, les oeuvres *in situ* pratiques relationnelles. « Autant de manière de porter l'atelier dans l'aire publique et d'associer l'espace de la création à celui de la production et de la diffusion » note Laurier Lacroix (Lacroix, 2006, p.33). Pour ce dernier, la désignation « atelier implique une programmation expérimentale où la pratique est le fruit de la recherche et du débat d'idées » (Lacroix, 2006, p.33). En ce sens, le MD est celui d'un lieu d'essai, de propositions, de réflexions, de discussions, de créations et d'expérimentations consacrés à la promotion d'activités créatives. Les studios

²²⁴ L'équipe est composée de Boris Charmatz : Directeur artistique ; Sandra Neuveut : Directrice déléguée ; Martina Hochmuth : Directrice de production ; Pascal Abhervé : Directeur technique ; Estelle Hervouin : Assistante de direction ; Béatrice Philip : Assistante de gestion ; Chantal Pinel : Comptable ; Amélie-Anne Chapelain : Attachée de production ; Marie Quiblier : Chargée de l'action culturelle et des relations publiques ; Fatima Rojas : Chargée de la communication ; Béryl Begon : Chargée de l'accueil ; Marie-Thérèse Guédon : entretien.

²²⁵ On y trouve les bureaux administratifs, un espace d'accrochage d'expositions, un studio de 245 m² équipé d'une régie et d'un gradin télescopique qui peut accueillir 100 personnes et un autre studio de 108 m². Il y a aussi des loges, des espaces de stockage et un jardin partagé avec l'école des Beaux-Arts de Rennes.

²²⁶ Le Garage est un projet réalisé en 2001 par un collectif d'artistes et le CCNRB dont l'objectif était de fédérer trois entités artistiques sur un même site. Lieux de formation, d'expérimentation et de création, il est à la fois espace de recherche et studio de travail. Le collectif est constitué de : Aéroport International : Fabienne Compet, Latifa Laâbissi, Alain Michard, Loïc Touzé, artistes chorégraphiques et Jocelyn Cottencin, artiste et graphiste. Collectif danse rennes Métropole : Cie Christine Le Berre, Cie Prana (Brigitte Chataignier et Michel Lestréhan), Cie Ochossi (Pedro Rosa), Cie Zéphir (Sylvie Seidmann), Erébé Kouliballets (Morgane Rey), Voie d'accès (Sylvain Richard), Kassen K (Osman Kassen Khelili), Les danses du dom (Dominique Jégou).

²²⁷ Le bâtiment comprend des loges, des bureaux, des espaces de stockage et trois grands studios de 297 m², 290 m² et 295 m² équipés de gradins modulables pouvant accueillir 100 personnes par studio et deux studios de 93 m² et 145 m².

de danses du CCN deviennent des salles d'expositions temporaires, établissant un lien avec les visiteurs et un partage de la démarche de l'artiste. Relectures, dialogues, réflexions, publications, workshops, conférences et cours de danse sont des stratégies développées pour envisager la valorisation des processus de création en danse contemporaine. Boris Charmatz convie le public à découvrir la danse dans son environnement de création réduisant l'écart de l'œuvre finale et de sa réception sur scène au profit d'un lieu qui favorise le contact avec le public tout en jouant avec certaines stratégies muséales comme l'exposition (Lacroix, 2006).

6.2.1 Boris Charmatz est un danseur²²⁸

Le CCN de Rennes et de Bretagnes a été créé en 1978 et dirigé par la chorégraphe Gigi Caciuleanu. De 1978 à 1993 c'est Catherine Diverrès et Bernardo Montet qui en sont les directeurs et cela jusqu'en 1998, puis uniquement Catherine Diverrès jusqu'en 2008. Depuis 2009, c'est Boris Charmatz qui est à la direction artistique (borischarmatz.org). Charmatz est né en 1973 à Chambéry en France. Il est formé à l'École de Danse de l'Opéra de Paris et au Conservatoire National Supérieur Musique et Danse (CNSMD) de Lyon (borischarmatz.org). Comme danseur, interprète et improvisateur, il travaille avec Médéric Collignon, Anne Teresa De Keersmaecker, Tino Sehgal, Régine Chopinot, Odile Duboc, Dominique Brun et Meg Stuart. En tant que chorégraphe, il a signé une série de pièces²²⁹.

En 1992, il crée avec Dimitri Chamblas, son collègue d'étude à l'Opéra national de Paris, l'association edna qui accompagne les premières chorégraphies (Archambault et Baudriller, 2011). En parallèle aux créations, il collabore avec Angèle Le Grand sur divers projets au sein de l'association qui devient un dispositif de recherche et une boîte à outils de création multidisciplinaire. Ils développent des projets qui ont pour vocation « de

²²⁸ Selon Penaranda dans *La nuit rêvée de Boris Charmatz* sur France Culture. (Penaranda, 2017)

²²⁹ *À bras-le-corps* (1993), *Les Disparates* (1994), *Aatt enen tionon* (1996), *Herses (une lente introduction)* (1997), *Programme court avec essorage* (1999), *Con forts fleuve* (1999), *Héâtre-télévision (pseudo performance)* (2002), *Régi* (2005), *Quintette cercle* (2006), *Improvisation* (2007), *Flip book* (2008), *La danseuse malade* (2008), *Roman photo* (2009), *50 ans de danse (50 years of dance)* (2009), *Levée de conflit* (2010), *Enfant* (2011), *Manger* (2014), *Danse de nuit* (2016).

dessiner un espace ouvert à des essais multiples, de trouver des modes de travail ou des formes de présentation qui tentent de rendre la danse/le spectacle de danse à son potentiel critique, sa richesse, sa non-rigidité » (borischarmatz.org). Sa conception élargie de la danse l'amène à mettre en place différents projets : sessions thématiques, réalisation de films, programmes hors-série, installations, expositions, espace de réflexions, de critiques et de rencontres, projets transdisciplinaires et publications ²³⁰.

En résidence au CND à Pantin de 2003-2004, l'association edna initie *Bocal*, un « projet d'école nomade et éphémère qui réunit une quinzaine d'étudiants d'horizons divers pendant 13 mois afin de repenser les modalités de la formation en danse et placer la question de l'art en son centre » (borischarmatz.org). Le projet se définit comme un dispositif de création pédagogique et un groupe de recherche autour de l'idée de l'école (Archambault et Baudriller, 2011). En 2007, il est invité comme professeur à l'Université des Arts de Berlin et participe à l'élaboration d'un nouveau cursus en danse. Artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon²³¹, il propose *Une école d'Art*. Ce projet est pour Charmatz un prototype d'un musée de la danse. La programmation du Festival présente une esquisse de ce que va devenir le Musée de la danse (Archambault et Baudriller, 2011). Il y expose ces premières interrogations²³². Enfin, une publication fait trace de la démarche du projet et du dialogue entre le 65^e Festival d'Avignon et Boris Charmatz.

C'est au sein de l'association edna et avec Angèle Le Grand que la question du musée de la danse a surgit. Charmatz cherche à développer un nouveau cadre pour la danse (Archambault et Baudriller, 2011). En 2009, il prend la direction du CCN de Rennes et de

²³⁰ Il cosigne entre autres avec Isabelle Launay *Entretien/à propos d'une danse contemporaine*, Centre national de la danse, Les presses du réel, 2003 ; signe *Je suis une école* aux Éditions Les Prairies Ordinaires et cosigne avec Jérôme Bel *Emails 2009-2010*, 2013, ed. Les presses du réel en partenariat avec le Musée de la danse (borischarmatz.org).

²³¹ Le Festival d'Avignon est fondé par Jean Vilar en 1947 et est une importante manifestation internationale du spectacle vivant contemporain. Pendant un mois, la ville accueille des dizaines de milliers de spectateurs dans la Cour d'honneur du Palais des papes, lieu de représentation en plein air pour 2000 spectateurs. Depuis 2004, le Festival associe un ou deux artistes à la préparation de chaque édition (borischarmatz.org).

²³² Ce projet original a sollicité plusieurs contributeurs et différents formats : exposition, session poster sur le mouvement et l'école, visite du département conservation-restauration des œuvres, batailles d'improvisation et dialogues avec le public (borischarmatz.org).

Bretagne et propose de le transformer en un « Musée de la danse d'un genre nouveau » (Archambault et Baudriller, 2011). Un manifeste et dix commandements en exposent les grands axes²³³. En transformant le CCNRB en Musée de la danse, il bouscule le format même de l'institution et en fait un projet artistique. De l'école, au théâtre, à edna, au musée, chacun des cadres explorés par Charmatz devient l'occasion « d'ouvrir les manières de produire, de transmettre et de penser la danse » (Amalvi, 2009). Pour Charmatz, créer un Musée de la danse « c'est concevoir un espace d'expérimentation du sensible et donner la possibilité de penser de nouvelles formes pour la danse » (Amalvi, 2009). Artiste engagé, Pour Amalvi Charmatz « se met en mouvement et en action pour interroger autrement le processus de création, la place de l'artiste et du spectateur, les lieux de représentation et ceux de transmission » (Amalvi, 2009). Sa volonté de décadre et de redéfinition des formats se met en œuvre de multiples façons. Sa conception élargie du musée permet un champ de réflexion et d'action pour penser et pratiquer une muséologie de la danse contemporaine.

6.2.2 « Un Musée de la danse » ?

Qu'est-ce qu'un musée de la danse ? Qu'en est-il précisément ? Un musée n'annonce-t-il pas la muséification de la danse ? « La notion de permanence associée au musée peut gêner certains, mais passée cette impression, note le chorégraphe Jérôme Bel, il y a là une idée neuve aux enjeux précis » (Bel et Charmatz, 2013, p.13). Pour Boris Charmatz :

Le musée de la danse est surtout une manière d'aller de l'avant. De prospecter, d'inventer, de dessiner le futur. Il s'agit avant tout d'une ouverture, de l'ouverture d'un espace mental, même si la question architecturale au sens traditionnel se pose aussi. Mais quand on est danseur, il est clair que le corps est le principal espace muséal : les chorégraphies apprises subsistent dans le corps, les gestes enseignés aussi, les spectacles vus sont aussi incorporés. Le corps est aussi fait des gestes que nous aimerions bien oublier parfois sans y parvenir. Le corps est fait d'une infinité de gestes à accomplir ou reçus qui le construisent au quotidien et son paysage a beau être ruiné ou lacunaire-il est LE média de sa culture et de l'art qui va avec (Bel et Charmatz, 2013, p.13).

²³³ Voir annexe C : Le Manifeste du Musée de la danse.

Le projet de Charmatz se fonde sur le fantasme d'un musée qui ne fait pas mourir la danse et questionne l'idée d'un musée vivant qui renvoie au premier lieu d'un musée chorégraphique : le corps du danseur (Archambault et Baudriller, 2011). « Le corps même du danseur qui possède, en lui, les traces sensibles des créations qui l'ont traversé et qu'il a traversées. Ce lieu vivant-contenant à la fois un espace physique organique, intellectuel, émotionnel et imaginaire-est un espace muséal par excellence des œuvres qu'il a interprétées et/ou activées » (Roux, 2016, p.97). Un musée vivant et habité qui stimule le désir de connaître et expérimenter la danse.

Le Musée de la danse est un musée des possibles ou un musée imaginaire qui existe dans ses questionnements (Roux, 2016). Charmatz dit s'inspirer des musées du XIX^e siècle, lorsqu'ils étaient des lieux de travail pour les artistes (Bourbeillon, 2009). Il se veut un lieu d'échanges²³⁴ et un musée nomade qui se déplace²³⁵. « Le musée de la danse est le « concept cheval de Troie » qui permet au CCN d'être à la fois local et délocalisé, perméables à tout un tas de rencontres qui n'existeraient pas sans le projet » (Bel et Charmatz, 2013, p.225). Charmatz ne souhaite pas en faire un musée d'art contemporain, ni un « lunapark » (Bel et Charmatz, 2013, p.225). Le Musée est plutôt pensé comme un lieu de recherche et de découverte qui place un rapport à la mémoire au présent plutôt que dans le passé historique (Bel et Charmatz, 2013, p.101). Pour Charmatz, créer un « musée dansant » c'est concevoir un « espace d'expérimentation du sensible » et donner la possibilité de penser de nouvelles formes pour la danse²³⁶.

6.2.3 Un manifeste et dix commandements

Dans son manifeste, Charmatz énonce les grands principes du musée *pour* et *par* la danse avec ses dix commandements (Manifeste pour un Musée de la danse). Un manifeste qui appelle à une transformation du modèle institutionnel du CCN. Avec son projet de musée, il souhaite « rassembler en un seul mouvement le patrimonial et le spectaculaire, la

²³⁴ Avec des architectes, des artistes, des philosophes, des spectateurs, des commissaires, des galeristes, des metteurs en scène, des historiens, des critiques, des archivistes et des danseurs.

²³⁵ Saint-Nazaire, Avignon, Bruxelles, Singapour, Utrecht, Berlin, New York, Paris et Londres.

²³⁶ [S.A.], (4 mai 2009). Un "musée dansant", où l'on expérimente la danse. *L'humanité*, p. 1.

recherche et la création, l'éducation et la fête, l'ouverture à des artistes singuliers et le désir de faire œuvre collective » (Manifeste pour un Musée de la danse). Dans son manifeste, il dé-nomme le CCN en Musée de la danse et revendique une série de propositions, tel un acte performatif qui ouvre des « possibilités d'articulations entre le corps dansant et la sphère artistique, muséale, sociale et politique » (Salomon, 2012, p.185).

Le manifeste écarte le terme « centre » de CCN pour celui d'un nouveau cadre pour la danse à l'occurrence le musée, tel un centre pluriel et multiple qui laisse place à une autre émancipation pour la danse (Salomon, 2012). Il conteste le terme « national » et s'adresse à un espace universel et « localglobalrégioeuropéointernationabretotranscontinensud » (Manifeste pour un Musée de la danse). Le manifeste propose d'effacer le terme « chorégraphique » au profit du mot « danse » afin d'élargir les frontières de la danse. Car pour Charmatz « ce qui fait danse doit toucher aujourd'hui bien au-delà du cercle restreint de ceux qui la structurent au quotidien, et s'ouvrir à une dimension anthropologique qui éclate joyeusement les limites induites par le domaine proprement chorégraphique. » (Manifeste pour un Musée de la danse). Par ce changement, Charmatz revendique la place du danseur et soutient qu'une telle structure doit être dirigée par des danseurs plutôt que des chorégraphes. Se définissant lui même comme un danseur, Charmatz opte pour une habilitation du danseur dans l'institutionnel. Réduisant la main-mise de la figure du chorégraphe-directeur et ouvrant l'imaginaire d'une autre forme de hiérarchie (Salomon, 2012).

Le Manifeste se conclut sur une série de 10 commandements « qui agissent comme une partition chorégraphique pour les expérimentations à venir », note Noémie Salomon (Salomon, 2012). La danse ainsi formulée par Charmatz émerge en tant que « micro-musée, musée d'artiste, musée excentrique, musée incorporé, musée provoquant, musée transgressif, musée perméable, musée aux temporalités complexes, musée coopératif et musée immédiat » (Manifeste pour un Musée de la danse). La prolifération des adjectifs pluralise l'espace du cadre muséal pour une danse élargie (contemporaine, classique et traditionnelle, savante et populaire) (Salomon, 2012) dans un musée « qui existe dès le premier geste posé » (Manifeste pour un Musée de la danse).

6.2.4 Variations autour d'un projet muséal

Avec son projet de Musée de la danse, Boris Charmatz ne cherche pas à constituer un modèle muséal pour la danse, mais bien à poser des questions sur ce que peut être un musée de cet art éphémère (Richeux, 2014). Il interroge les temporalités des objets matériels exposés sur des murs versus celles des corps en mouvement dans l'espace, la place et le statut des visiteurs/spectateurs et des danseurs, mais aussi les formats de l'exposition, de la collection et du musée. Ce musée dansant joue avec les codes muséaux et chorégraphiques. De nouveaux rapports à l'œuvre et au contexte d'exposition sont mis en œuvre (Janevski, 2017, p.25).

Tel un commissaire de sa propre histoire et du champ chorégraphique contemporain, Charmatz questionne les rapports entre mémoire, patrimoine et spectacle vivant dans un cadre qui se rapproche du muséal. La mémoire de la danse est abordée selon le point de vu du danseur et le corps comme une archive vivante (Roux, 2016). Un corps qui est à la fois la source, le matériel et l'instrument du mouvement pour reprendre Bojana Cvejic (Cvejic, 2014, p.12). Un corps tel un lieu de mémoire. Avec son projet de musée, Charmatz pose en friction les conventions muséales et le corps dansant performatif et s'inscrit dans le courant d'une muséologie de l'expérience.

Le Musée de la danse interroge le format de la collection qui « se doit sans cesse non pas de collecter le passé, mais bien réarticuler l'acte créatif entre passé, présent et futur » (Roux, 2015, p.234). En plus des documents d'archives et audiovisuels qui sont conservés au centre de documentation, le Musée de la danse conserve diverses traces des projets d'exposition qui ont vu le jour au musée (Mauche, 2011) et une collection immatérielle qui interroge l'idée d'une collection où le corps est le lieu de l'archive (Roux, 2015, p.230). Problématisant la dualité entre deux régimes temporels propres au musée : celui des objets témoins d'un passé qui sont conservés en son institution, exposés et accessibles de manière permanente, et celui du corps dansant comme lieu de possibles collections immatérielles pour reprendre Céline Roux (Roux, 2015, p.230).

Le Musée de la danse dit s'inspirer des modalités de conservation des œuvres performatives du FRAC Bretagne et du CNAP, des partenaires et collaborateurs du Musée de la danse. Ces derniers accueillent dans leurs collections des performances sous une forme *live* et non plus seulement documentaire, soit « une forme qui autorise et favorise la répétition » (Bourdot et Giguère, 2015, p.419). Ce mode de muséification vient bouleverser les méthodes de conservation des pratiques performatives qui dans l'histoire des musées et des collections sont principalement perçues comme non collectionnables (Bourdot et Giguère, 2015). Ce projet de musée de la danse offre un exemple singulier d'un projet artistique qui déjoue sa forme institutionnelle en explorant les liens entre danse et musée tout en interrogeant les possibilités créatives et critiques des modes de préservation de la danse.

6.3. Mise en mémoire : archive vivante et geste exposé

6.3.1 Préserver la culture chorégraphique : valorisation de la création et du patrimoine

Les CCN préservent une culture chorégraphique par des activités de création, de diffusion, d'éducation, de formation, de production documentaire et de valorisation. Dans le cahier des missions et des charges relatifs au label CCN sous la mission « Engagement culturel et territorial » une section « Archives et recherche » rappelle que les CCN doivent « organiser les archives de leur activité artistique, mettre à profit les possibilités qu'offrent les outils numériques et les nouveaux médias pour leur valorisation et rendre accessibles leurs archives aux chercheurs et au public »²³⁷. En tant que CCN, le Musée de la danse développe une politique en matière de production et de valorisation d'archives. Le Musée de la danse de Boris Charmatz répond aux missions des CCN mais il entend aussi repenser et déjouer les pratiques et les modalités de représentation et de transmission comme en témoigne sa programmation artistique, ses préoccupations performatives et son rapport à l'histoire et à la mémoire en danse.

²³⁷ Le cahier des missions et des charges attachées au label Centre chorégraphiques nationaux. Ministère de la culture et des communications, Arrêté du 5 mai 2017, p.5.

6.3.2 Documents, traces et mémoires patrimoniales

La danse est une pratique artistique éphémère, engageant le corps et réalisée dans la perspective du rapport à un public et un espace-temps (Roux, 2007, p.24). Pour Céline Roux, « la danse est mouvement, mais elle est avant tout langage et expression » (Roux, 2007, p.40). C'est une pratique performative caractérisée par la nature événementielle d'un art qui survit dans la mémoire de ses témoins et praticiens. L'expérience vécue à travers le dispositif de la scène est non reproductible. Pour les danseurs, une partie de la danse n'existe que dans leurs corps. Des corps porteurs d'une rencontre, d'une signature chorégraphique et de l'expérience d'une danse. Comme le note Isabelle Poirier, danseuse et répétitrice pour Marie Chouinard « la sauvegarde d'un patrimoine chorégraphique passe inévitablement par l'expérience. » (Poirier 2015, p.102). Elle précise : « Comme par voie d'accumulation, les années de répétition ont déposé dans mon regard un certain savoir et dans mon corps, un savoir-faire. Si je peux partager le langage chorégraphique de Marie Chouinard, c'est d'abord et avant tout parce que j'en conserve les traces dans ma chair » (Poirier 2015, p.102). Le corps est à la fois le matériau, le vecteur et le terrain de pratique dansée. Une histoire du geste dansé est inscrite dans la mémoire des corps. Une mémoire qui s'élabore à partir de traces qui se constituent en archives : traces enregistrées par l'entremise de la photographie, le film, la vidéo et/ou le témoignage de spectateurs.

L'identité d'une œuvre chorégraphique s'inscrit dans l'acte performatif et l'expérience vécue du danseur (Louppe, 2004, p.352). Pour Frédéric Pouillaude, la danse ne se transmet pas comme la musique, c'est-à-dire à partir d'un support partitionnel qui fixe en quelque sorte un œuvre, mais plutôt par une passation de corps à corps (Pouillaude, 2009, p.265). Les modalités de transmission d'un corps à un autre, procèdent d'une mémoire corporelle et kinesthésique. Cette expérience et ce savoir-faire technique et expressif revêt une importance mémorielle significative (Auzas et Tran, 2010). Les danseurs sont ainsi acteurs et porteurs d'un patrimoine dansé et de plus en plus impliqués dans l'élaboration de mesures patrimoniales ou mémorielles qui les concernent (Abeille,

Launay et Pagès, 2007, p.194)²³⁸. C'est l'interrelation entre la matérialité de l'objet et l'immatérialité de la mémoire qui renvoie à une dynamique où les éléments immatériels et matériels se construisent l'un par rapport à l'autre (Turgeon, 2009). En ce sens, la préservation de la danse passe par la « préservation, la protection, la mise en valeur, la transmission et la revitalisation des différents aspects de ses patrimoines »²³⁹.

6.3.3 Produire le document et archiver / activer les mémoires

Le Musée de la danse présente des œuvres chorégraphiques de Boris Charmatz et de chorégraphes en résidence au CCNRB ou de ceux qui ont de près ou de loin influencés sa carrière²⁴⁰. Le Musée de la danse conserve dans son centre de documentation des archives audiovisuelles et documentaires²⁴¹ qui viennent laisser une trace et deviennent pour reprendre l'expression de Laurent Sebillotte, la « mémoire de l'intention des œuvre » (Sebillotte, 2010).

L'archive, parce qu'elle raconte autre chose, se libère avec le temps de toute illusion de restituer l'œuvre chorégraphique, de la ressusciter aussi bien, pour simplement en raconter une histoire, son occurrence dans l'époque, sa survenue dans la carrière de l'artiste, ses procédés de composition, et finalement un peu de son impact sur les publics et un peu de sa trace dans la mémoire individuelle et collective (Sebillotte, 2010, p. 10).

La documentation accompagne la connaissance d'une œuvre chorégraphique. Ils sont à la fois des témoins, un support, un médium et portent un rôle d'identification, de mémoire et de contextualisation (Bénichou, 2010). En tant qu'identification, la documentation permet d'organiser les traces dans un ensemble (Regimbeau, 2013, p.15). D'une fonction d'enregistrement, elles portent aussi celle d'inscription. Le document archivistique devient l'objet « muséalisé » et « patrimonialisable ».

²³⁸ Par exemple, les Carnets Bagouets témoignent d'une initiative qui questionne le rôle des danseurs dans la transmission d'une mémoire chorégraphique contemporaine.

²³⁹ C.f. UNESCO. Texte de la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00006> (consulté en mai 2014).

²⁴⁰ Voir annexe C : coproductions du Musée de la danse.

²⁴¹ Nous incluons dans cette catégorie des documents qui rendent compte des spectacles et en restituent le contexte : manuscrits, système de notation, écrits théoriques, dossiers de presse, dossiers d'artistes, biographies, descriptions de pièces, affiches, affichettes, programmes de spectacles, programmation de festivals, cahiers de notes, souvenirs, correspondance, programmes, littérature grise, cahiers de régie.

Les documents et archives au Musée de la danse sont conservés dans des bibliothèques et des classeurs de métal dans les bureaux administratifs mais aussi dans les loges et dans l'entrepôt à décor du CCNRB. Une petite bibliothèque mobile spécialisée en danse est accessible au public dans les espaces publics du musée. Des documents qui sont disponibles pour consultation aux chercheurs. Des documents audiovisuels sont disponibles en ligne sur le site web du musée.²⁴² On y trouve des vidéos d'expositions ou de performances. Les textes sont souvent des extraits téléchargeables en intégralité sur la page même. On retrouve également des transcriptions d'entretiens. Le site web apparaît comme un catalogue d'évènements passés qui rend compte de divers documents archivés dans cet espace virtuel. Il est aussi un espace interprétatif qui donne forme aux archives pour reprendre Gérard Regimbeau (Regimbeau, 2013, p.13-24). Le site web du Musée de la danse devient le support et le médium des traces des activités du musée²⁴³. Il donne accès au document, permet une forme de médiation des savoirs et participe à la préservation d'une mémoire du Musée de la danse.

Avec son projet de Musée de la danse, Charmatz interroge la trace et l'archive dans ce que nomme Céline Roux « leurs potentiel(s) actif(s) » (Roux, 2015, p.215). Le Musée s'appuie sur des formats d'expositions qui ré-interprètent l'œuvre performative et chorégraphique. Elles ne fixent pas une œuvre dans leur singularité originale mais au contraire les ouvrent à « des multiples possibilités et activent des virtualités qu'elles portent en elles » (Bénichou, 2015, p.30). Le corps comme une archive devient le matériau et le support qui dans l'espace muséal vient réactiver une œuvre déjà existante. Comme une partition chorégraphique à performer. Comme le note Céline Roux, le Musée s'inscrit dans le champ de la problématisation de la reprise en danse et dans un cadre spécifique autour du rapport au document et au patrimoine, du traitement archivistique et documentaire en art contemporain et d'une réflexion sur le patrimoine chorégraphique et sur ce qui fait œuvre en danse (Roux, 2015, p.218).

²⁴² En ce qui concerne le droit d'auteur, le site est la propriété du CCNRB et Boris Charmatz est le directeur de la publication.

²⁴³ Voir annexe C : Chronologie des activités du Musée de la danse.

6.3.4 Construire l'archive et collectionner un geste²⁴⁴

Depuis les dernières années, le champ de la danse contemporaine s'intéresse aux pratiques de réitération, de reconstitution jouant des frontières des catégories documentaires et artistiques (Bénichou, 2010). Le champ chorégraphique met en oeuvre différentes « tentatives pour réarticuler la mémoire archivistique et les traces qui entourent une œuvre chorégraphique » (Bénichou, 2015, p.9). L'œuvre chorégraphique se transforme de la création à la transmission jusqu'aux représentations devant public. D'où la nécessité d'encourager le recueil de traces dans le temps du travail des artistes. Outre ces témoins directs au cœur du travail de création et des traces liés au spectacle, la mémoire de la danse vient questionner le corps du danseur comme lieu de l'archive vivante. Un corps pour Charmatz qui « porte et transporte différentes danses, mémoires et histoires liées au présent de la création, ainsi qu'une partie d'un patrimoine chorégraphique » (Dance research Journal, vol. 46, n.3, 2014). Un corps comme réceptacle d'une collection et principal espace muséal :

Le corps pensé comme musée n'est pas seulement un corps qui se penche de manière quasi archéologique sur ce qui le tient, les expériences qui le fondent, les lectures qui l'ont marqué, et les identités qui le fixent : il est aussi la masse brouillonne qui permet de réagir et d'inventer les actions et les postures d'aujourd'hui et de demain. En l'absence de collections préexistantes ou prédéterminées, et dans cette idée d'un corps construit pour se rendre poreux à ce qui vient, il y a l'essence d'un projet qui ne se contente pas de sélectionner, dans le passé, les bons gestes à sauver et à promouvoir (Bel et Charmatz, 2013, p.13).

Tout geste archivistique, contient la matrice d'une re-création. L'archive appartient au passé, elle est à la fois ce qui pré-existe et ce qui survit du spectacle mais devient également la source de nouvelles créations, telle une partition à interpréter. Avec son projet de Musée, Charmatz ré-examine la question des modes de conservation, d'exposition et de diffusion d'une œuvre chorégraphique. Il exprime sa volonté de ne pas laisser la danse éphémère mais bien de garder traces de ce qui « s'est inventé, expérimenté et secrètement déposé dans l'histoire des corps » (Adolphe, 2014, p.1).

²⁴⁴ C.f Mauche, J. (18 novembre 2011). *Collectionner un geste*. France culture.

6.3.5 Une collection matérielle et immatérielle

Le Musée de la danse interroge le format de la collection et « les possibilités d'un contenu patrimonial décadré » pour reprendre Céline Roux de l'ordre matérielle et immatérielle (Roux, 2015, p.230). Le projet de musée de la danse joue de la notion de collection comme celle de musée et de patrimoine. Sur dix ans d'existence, le Musée de la danse de Boris Charmatz a constitué un corpus d'œuvre et une série d'objets-traces qui en découlent comme des livres, des films, des installations, des partitions, des protocoles, des formats d'expositions (Dacosta, 2014, p.5) et quelques œuvres dont seul le temps nous permettra d'en voir la véritable valeur. Parallèlement à cette démarche qui se trouve d'avantage du côté de l'accumulation de traces que de la sélection de témoins du patrimoine, un fonds archivistique du CCNRB est constitué, rassemblant certaines traces de cette collection matérielle. Si le propre du projet muséal est de traverser le temps, celui du Musée de la danse est plutôt cet espace symbolique en déplacement qui rassemble un public et des créateurs dans un espace de vie commune, rappelant la fonction sociale du musée.

Le Musée de la danse préserve des documents d'archives et des objets liés à différents projets de la programmation en guise de collection matérielle. Par exemple, le musée garde des photos de Jean-Luc Moulène et de Pierre Leguillon et la *Lettre à Gérald Siegmund*. Lors de l'*Expo zéro*, Tim Etchells propose l'idée d'un *Photomusée de la danse* et le film *Broken Leg* de Samir Ramdani font parties de la collection. Des publications comme le *Manifeste du Musée de la danse*, des textes, des livrets d'exposition, des entretiens écrits, des livres et des *flipbook* font aussi parti des archives du Musée de la danse. Pour Céline Roux, dans une acceptation plus large du terme collection, le mot « immatérielle » est employé pour évoquer le travail des chorégraphes et des interprètes. Il comprend des apprentissages techniques dansés, du répertoire, l'analyse du mouvement, la formation musicale, leur savoir-faire, leurs pratiques, leur mémoires et histoires chorégraphiques (Roux, 2014, p.232). Non loin de la notion de patrimoine culturel immatériel (PCI) en ce sens qu'elle porte elle aussi les notions de techniques, de savoir-faires et de pratiques.

Charmatz se dit proche aussi des pratiques de conservation des oeuvres performatives du FRAC Lorraine qui travaille sur une collection immatérielle (Copeland, 2008, p.112). Dans le domaine de l'art contemporain, la question de la collecte de l'art qui est en train de se faire s'appuie sur la pertinence de la production artistique du moment. Ce qui n'est pas sans défis pour les musées qui n'ont pas la distance temporelle pour en justifier la pertinence de collecte et pouvant être identifié dans une logique patrimoniale (Battesti, 2009, p.27). Les FRAC participent de ces interrogations en collectant la création actuelle. L'objet contemporain apparaît ainsi pour reprendre Jean Davallon comme « une archive en instance de patrimonialisation » (Davallon, 2002 cité dans Battesti, 2009, p.27).

Ces pratiques institutionnelles et muséales interrogent les possibilités créatives et critiques de la collection, de l'exposition et du musée et viennent reconsidérer certains modes de préservation de la danse. Cette proposition de faire une collection immatérielle ne révèle-t-elle pas comme pour son musée, un dispositif imaginé qui déploie en la poussant à sa limite une interprétation séduisante de la notion de patrimoine et du terme immatériel dont le sens est réduit à sa dimension référentielle ? Si Charmatz en détourne l'usage et brouille les frontières, son projet de musée comme cette idée de collection invite à ouvrir un débat sur la question du partage des cultures sensibles, note Isabelle Launay, en questionnant les institutions qui assurent aux artistes le monopole de l'Art ; « l'enjeu est en effet que le supposé « patrimoine » autant que sa fabrique même ne soit plus celui d'un seul « nous » (celui des artistes et du milieu professionnel) » (Launay, 2017, p.353).

6.3.6 Conserver, *restaurare*²⁴⁵, recommencer

En muséologie la préservation signifie « protéger une chose ou un ensemble de choses de différents dangers tels que la destruction, la dégradation, la dissociation ou même le vol. Cette protection est assurée notamment par le rassemblement, l'inventaire, la mise à l'abri, la sécurisation et la remise en état » (Desvallées et Mairesse, 2011, p.453). La

²⁴⁵ Pour Boris Charmatz, « le verbe restaurer peut avoir une connotation nostalgique de supposé retour à une authenticité originelle, mais comme il le mentionne ; « je préfère m'appuyer sur l'éthymologie latine *restaurare* c'est-à-dire recommencer et offrir pour la première fois ». (Bel, et Charmatz, 2013, p.57). Comme pour une performance dansée qui se vit dès l'instant du geste.

préservation fait partie des grandes fonctions muséales (Bergeron, 2011). Les critères relatifs au fonctionnement des CCN précisent un cadre et des moyens (humains, financiers, architecturaux) en regard des missions de création, de diffusion, de transmission et de développement de la culture chorégraphique. Le Musée de la danse ne met donc pas directement en œuvre des moyens de conservation comme peut le faire un musée. Par contre, un ensemble de mesures sont mises en place pour conserver des archives audiovisuelles, des costumes et des décors. La conservation des décors et des costumes ne souscrit toutefois pas à une approche préventive. Personne n'a la responsabilité de la préservation des archives et aucune politique de gestion n'est mise en place.

Le Musée de la danse possède dans ses espaces de travail à St-Mélaine, des bibliothèques et des classeurs pour conserver la collection documentaire. Des costumes, des décors comme du matériel d'exposition sont aussi conservés dans l'entrepôt technique. Des loges servent de lieux de conservation d'archives. On y retrouve des affiches, des DVD, des VHS, des catalogues, des films, des cassettes, des documents de presse, des livres et des diapositives. Dans les bureaux administratifs, on retrouve certaines œuvres de la collection comme une statue. Les archives sont conservées dans des boîtes de carton identifiées. Les DVD sont indexés par ordre alphabétique, numérotés et rangés dans des bibliothèques de bois.

Le CCNRB conserve dans un entrepôt situé à l'extérieur de la ville certains décors, costumes et accessoires des pièces chorégraphiques mais aussi des équipements techniques et des archives administratives. L'espace est géré et organisé par Pascal Abhervé, directeur technique du Musée de la danse. Le bâtiment est un hangar construit en 2008. C'est un entrepôt qui est divisé pour différentes compagnies de danses et de théâtres²⁴⁶. Le site est protégé par un système d'alarme et sécurisé par une télésurveillance. L'espace est organisé sur deux étages. Au premier étage, on retrouve une partie sanitaire, un atelier avec établis, une réserve à balais, un coin pour les éclairages, une partie de stockage et de manutention. Au deuxième étage, on retrouve du matériel informatique et des archives administratives

²⁴⁶ Comme le Théâtre National de Bretagne, le Théâtre de l'arpenteur, la compagnie Laetifa Labessie, l'orchestre de Bretagne et le FRAC.

(2002, 2003, 2008). Tout est sur palette pour éviter que les boites touchent le sol. De grandes armoires conservent des archives comme des photos, des disquettes d'ordinateur et tout matériel sensible à la lumière. On retrouve aussi une pièce chauffée et isolée mais pas climatisée pour protéger le matériel sensible²⁴⁷.

Les décors et accessoires des œuvres chorégraphiques sont conservés dans des caisses de bois pour une protection mécanique contre les bris. On y retrouve par exemple le décor de *Enfant*, des photos de Jean-Luc Moulène, des boites à costumes dont *Manger, héatre et télévisions* et la *danseuse malade*. D'autres œuvres de Boris Charmatz lorsqu'il n'était pas au CCN comme *Hernes* y sont également conservées. Deux générations de caisse de métal sont conservées : les rouge et bleu pour Boris Charmatz et les noires pour l'ancienne direction. Il n'y a pas d'inventaire mais des numéros douaniers permettent l'identification des objets. Pascal Hervé est le seul qui sait où sont rangés les choses et le contenu de l'entrepôt. Quand, le CCN aura un changement de direction, les décors de Boris Charmatz devront trouver un autre lieu, car elles restent la propriété du directeur selon un contrat qui le lit au CCN.

6.3.7 Écrire la danse et l'histoire des expositions

Le Musée de la danse propose en quelque sorte par les différents projets d'édition une histoire des expositions pour reprendre Jerome Glicenstein (Glicenstein, 2009). À la suite des projets d'expositions, une publication sous forme de livret d'exposition fait acte des œuvres présentées ou exposées. L'écrit devient la trace-mémoire des gestes dansés. La publication contextualise la mémoire de l'exposition. Il est ce qui reste, ce qui existe entre les œuvres et ce qu'elles racontent. La publication est la seule trace matérielle de l'exposition qui restera dans le temps. Les publications donnent à penser la danse. Ils cristallisent ce que l'exposition ou l'oeuvre a engendré dans les souvenirs et les expériences des créateurs et du public.

²⁴⁷ Comme le matériel son, les archives, un téléviseur, une réserve de lampe, des écrans vidéos, du matériel électrique, des ordinateurs, des serveurs, des produits colles et peintures, des livres et une télécommande d'avion modèle réduit.

La publication en danse est une façon de nouer des liens entre la création et la recherche et de construire une parole critique en danse. La recherche en danse n'est assurément pas une priorité pour bien des institutions. Revendiqué depuis la fin des années 1990 par les *Signataires du 20 août*, la recherche en danse « est un enjeu pour la pensée elle-même et elle forge, dès lors qu'elle part de l'expérience artistique, les outils critiques nécessaires à l'émancipation créatrice²⁴⁸ ». La culture chorégraphique et artistique des danseurs passe par le développement de la recherche en danse. Pour Rousier et Sebillote, l'histoire de la danse en tant que discipline est relativement jeune en comparaison avec l'histoire des arts en général et touche celle des œuvres, des processus, des pratiques et de la transmission (Rousier et Sebillote, 2004, p. 96-105).

En France, l'État a accompagné la création contemporaine de manière significative dès les années 1980 et certaines institutions liées à la recherche ont été mises en place pour soutenir le travail des chercheurs²⁴⁹. Les artistes, chorégraphes, danseurs, pédagogues et chercheurs manifestent le besoin de questionner et théoriser leurs pratiques. Boris Charmatz avec son projet de Musée participe à la sensibilisation de l'importance de la recherche en danse. Au travers l'organisation de colloques, d'expositions et de publications consacrées à la danse, le Musée de la danse vient sensibiliser le public à la connaissance de la danse tout en développant une culture chorégraphique. Au travers les résidences, les rencontres et les discussions avec les artistes, le Musée de la danse devient un espace d'expérimentation de recherches muséales contemporaines et chorégraphiques et un espace de réflexion pour penser la recherche en art chorégraphique.

²⁴⁸ C.f. Signataire du 20 août (1^{er} janvier 1999). Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains. Quel avenir pour la création chorégraphique contemporaine ? *Archive Mouvement*.

²⁴⁹ Notons les départements universitaires de l'Université Paris 8, UFR arts, philosophie, esthétique créé en 1989 par Michel Bernard qui propose un cursus d'étude de la licence au doctorat. Ou encore l'Université de Nice avec sa section danse du département des arts ou l'Université Blaise-Pascal UFR sciences et techniques des activités physiques et sportives et Clermont-Ferrand propose un DESS en anthropologie de la danse.

6.3.8 Quand la danse s'expose au Musée de la danse

Lors de ma première visite au Musée de la danse de Boris Charmatz en 2012, je me souviens d'être surprise par le vide des espaces d'exposition. Rien n'était exposé sur les murs. Un lieu comme une page blanche où je pouvais imaginer mon musée de la danse. Ma première impression du Musée a nourri une multitude de questions sur les relations entre exposition et chorégraphie. Cette première rencontre avec le Musée représente à bien des égards le projet mis en place par Charmatz, un lieu de questionnements sur la représentation et la présentation de la danse au musée, selon différents formats.

Le Musée de la danse a jusqu'à ce jour présenté une vingtaine d'exposition en ses lieux²⁵⁰. Il y a eu trois expositions monographiques, des expositions de films et de photographies de danse et des installations chorégraphiques performatives. Les thématiques ont porté principalement sur le travail des chorégraphes, sur des styles de danse, sur les liens entre les arts visuels et les arts vivants, sur la mémoire et l'histoire de la danse et sur les conditions de possibilités de ce projet de musée et de collection. Les diverses expositions sont l'occasion d'un travail de collaboration avec des musées ou des centres d'art contemporain à l'international²⁵¹, des universités, des théâtres et des collaborateurs de divers horizons²⁵². Multipliant les points de vue et les rencontres, le Musée de la danse participe aux réflexions actuelles sur le commissariat des arts vivants et performatifs.

Les expositions sont présentées dans les espaces du CCNRB. Le hall d'entrée, le corridor, la grande salle d'exposition, les deux studios de danse, les loges et le jardin sont investis par diverses manifestations.²⁵³ Les types d'objets exposés touchent différentes catégories. On retrouve des documents audiovisuels comme des films sous différents

²⁵⁰ Voir annexe C : Le Musée de la danse de Boris Charmatz.

²⁵¹ MOMA, TATE, Musée d'art contemporain ZKM, Theatre Works à Singapour, BAK à Utrecht, Performa Hub à New York, Palais de Tokyo à Paris, Musée des beaux-arts de Rennes, Musée national des arts Reina Sofia à Madrid, La Criée, le CNAP, FRAC, Argos, CND, Opéra Garnier à Paris.

²⁵² Des artistes, historiens, architectes, commissaires, chercheurs, chorégraphes, plasticiens, cinéastes, danseurs et pédagogues.

²⁵³ Voir annexe C : le Musée de la danse de Boris Charmatz.

formats (documentaire, vidéo d'art, captations de spectacle, entretiens, vidéos d'archives, films) et des photographies. On retrouve des documents écrits comme des partitions, des livres, des mots, des protocoles d'exposition et des revues littéraires. Des objets matériels sont présentés comme des affiches, des accessoires, des objets, des impressions sur papier, des héliogravures, des sculptures ou un dispositif architectural. Puis, des œuvres sonores, des installations multimédia et des corps en mouvement qui mettent de l'avant l'acte performatif dans les expositions. De multiples contextes de représentation de la danse sont explorés comme l'installation, les performances chorégraphiques ou sonores, des actions visuelles, des dispositifs immersifs, une situation sociale ou des archives en mouvement. Le format de visite de l'exposition est aussi interrogé. Dans *Retrospectives* (2012), les visiteurs vivent une relation de proximité avec les danseurs. Dans *20 danseurs pour le XXe siècle* (2013), les visiteurs déambulent au travers des performances et différents lieux du musée ou de l'Opéra Garnier. *Le Petit Musée de la danse* (2014) propose une visite guidée par des danseurs au travers un parcours évolutif et ludique.

Avec son premier projet d'exposition sans œuvres, *Expo zéro* (2009), le Musée de la danse affirme une pratique de commissariat qui met en valeur les dimensions performatives des œuvres ainsi que l'expérience sensible et corporelle de la danse. Au travers ces modes d'exposition, le visiteur est invité à vivre l'expérience de la danse, d'une visite d'exposition ou encore d'une œuvre. Par exemple, le visiteur était invité à danser dans l'exposition *Expo zéro* (2009), *Brouillon* (2010) et dans *Gestes du Contact Improvisation* (2018). Dans l'exposition *Anna Teresa De Keermsaker : Films* (2012), le visiteur était invité à vivre l'expérience de l'œuvre *Rosas*. Lancé sur le site internet de la compagnie, *Re-rosa* invite à danser sa propre version et en faire un petit film et à le poster sur le site de la compagnie. Dans le cadre de l'exposition *La Permanence #2* (2014), le visiteur est invité à réactiver des protocoles d'exposition, où il devient « spect'acteurs» (Chaumier, 2007), c'est à dire à la fois acteur et sujet de son expérience. L'expérience de visite d'exposition se poursuit sur le site web du Musée de la danse. Un parcours interactif en ligne est proposé pour *Expo zéro* (2009), une édition web de l'exposition *Héliogravures* (2009) expose le projet. *Le Petit musée de la danse* (2014) met en ligne des photos de l'événement via le réseau social tumblr. *If Tate modern was Musée de la danse* (2015) est

transmis en direct via la chaîne *youtube* du musée de Londres. Les réseaux sociaux et les plateformes internet sont des outils de médiation qui viennent prolonger l'expérience de visite.

La majorité des expositions au Musée de la danse met de l'avant l'acte performatif des œuvres et l'expérience de la danse et des visiteurs. Exposer la danse engage la transmission d'une expérience kinesthésique, cognitive, esthétique, sociale ou émotionnelle où visiteurs sont au cœur de l'expérience du dispositif d'exposition par exemple. L'expérience muséale met en valeur la parole, le geste et le corps comme « lieu central de performativité du patrimoine » (Turgeon, 2010, p.10). La présence d'œuvres performatives dans les salles d'exposition contribue au déplacement du régime de l'objet à celui de l'expérience, une tendance importante que connaît actuellement les musées. Cette orientation s'inscrit à la suite du virage visiteur des années 1980 qui transforme le point focal du musée, passant de la collection au visiteur, de la conservation matérielle de l'objet à l'expérience sensible de la culture (Hooper-Greenhill 1994 dans Montpetit 2000). Au travers les choix curatoriaux du Musée de la danse, ces stratégies et modes de productions muséographiques et chorégraphiques se révèlent par la présence de corps dans l'exposition, des danseurs qui guident la visite, au rôle privilégié qu'à le visiteur dans la construction de l'expérience de l'exposition et au travers une programmation d'activités avant, pendant et après la visite.

6.3.9 Penser, dire, écouter, transmettre, lire la danse

Dans un souci de faire vivre une culture chorégraphique et de la diffuser au plus grand nombre, des actions de médiation sont mises en place. Le concept de médiation s'étend au champ de la culture et est vue comme une stratégie de communication à caractère éducatif et peut prendre la forme de médiation pédagogique, à travers l'animation et la vulgarisation du savoir ou de l'action culturelle, ce qui l'inscrit dans les pratiques liées à l'interprétation (Montpetit, 2011, p.215-231). Dans ce cas-ci, la médiation est ce terrain de rencontre entre des initiatives pédagogiques de communication et l'appropriation du visiteur.

Le développement des publics et de la culture chorégraphique passe par l'action culturelle qui est considéré comme un grand axe d'action des CCN (Delmas, F. et Quiblier, M., 2016). Diverses initiatives de médiation sont mises sur pied et visent à diversifier les publics tout en développant des partenariats sur les territoires (Delmas, F. et Quiblier, M., 2016). En 2008, suite à une sollicitation du Ministère de la Culture et des Communications, l'ACCN mène une évaluation dans le but de recueillir des données quantitatives et qualitatives sur les actions menées par les CCN en direction des publics. En 2016, la publication de *L'action des CCN en direction des publics* témoigne d'une ouverture des CCN à de nouveaux publics dont les publics scolaires. L'analyse souligne aussi des actions menées à l'échelle locale et internationale et une implication dans le développement de l'éducation artistique et culturelle (Delmas, F. et Quiblier, M. (2016). Le Musée de la danse de Boris Charmatz met en place diverses activités de médiation et d'actions culturelles en partenariat avec des établissements scolaires, des structures sociales et culturelles²⁵⁴ afin « d'oeuvrer à un travail de fond sur l'histoire et la culture chorégraphique vivante au bénéfice d'un large public. »²⁵⁵ Les projets touchent à la fois les résidences d'artistes à l'école, les ateliers de pratiques et d'initiation à la culture chorégraphique, des visites de groupes et des rencontres avec les artistes.

La formation est un axe important liée à la médiation au Musée de la danse. Celle-ci se décline en de la formation pour professionnels, pour amateurs et pour les enfants. Pour les danseurs professionnels des cours techniques en danse contemporaine ou en classique sont offerts régulièrement au Musée de la danse. Les entraînements sont destinés aux danseurs intermédiaires, avancés et professionnels, ils sont souvent donnés en partenariat avec le Conservatoire régional de Rennes (CRR)²⁵⁶. Pour les amateurs, on retrouve des

²⁵⁴ Voir annexe C : Partenaires du Musée de la danse.

²⁵⁵ La médiation au Musée de la danse.

<http://www.museedeladanse.org/fr/articles/mediation><http://www.museedeladanse.org/fr/articles/mediation>

²⁵⁶ Les cours techniques prennent diverses formes : workshop, masterclass, classes de répertoire, des stages, des échauffements, des semaines de cours techniques, des ateliers, des cours de techniques somatiques pour le danseur et l'enseignant et aussi des stages de formation départementale à destination des conseillers pédagogiques PREAC.

cours de danse via l'atelier *Gift*²⁵⁷. D'autres invitations sont lancées par le Musée de la danse comme *Fous de danse*²⁵⁸ qui propose des échauffements publics, des chorégraphies participatives, des spectacles, des cercles de danses urbaines, des fest-deiz ou un *dance floor* (www.museedeladanse.org).

Des ateliers comme *Kinder* (pour les 5-7 ans) et *Shaker* (8-10 ans) sont offerts aux enfants à chaque semaine. Entre improvisation, composition et apprentissage technique, les ateliers sont initiés par des artistes chorégraphiques. Ces activités permettent aux enfants de vivre l'expérience de la danse. Par exemple, le projet *Petit Musée de la danse* est une série d'activité pour les familles liées à différentes expositions. Ces rendez-vous familiaux proposent des ateliers autour des thématiques d'expositions. Entre atelier de danse, de dessin, de construction, on y découvre des œuvres plastiques, chorégraphiques et cinématographiques et invite les enfants à se questionner sur ce que peut être un Musée de la danse. Le *Petit projet de la matière* est un projet d'Anne-Karine Lescop d'après le *Projet de la matière* de la chorégraphe Odile Duboc²⁵⁹. La création s'organisa autour de l'exploration de la mémoire sensorielle de cet atelier. Initié en novembre 2008 à l'école Sonia Delaunay dans le cadre d'une résidence d'artiste d'Anne-Karine Lescop en a fait une adaptation pour des enfants et des adolescents. La transmission du *Petit projet de la matière* s'est poursuivie à Angers, Le Mans et Le Havre (www.museedeladanse.org).

Le Musée de la danse propose aux artistes des résidences de création (danseurs, chorégraphes, plasticiens, amateurs, chercheurs, critiques ou écrivains). Il coproduit des pièces chorégraphiques puis participe à des festivals²⁶⁰. Des activités de l'ordre de l'action

²⁵⁷ Les ateliers sont animés par des artistes contemporains. À chaque fois c'est un nouvel artiste qui propose une nouvelle aventure artistique. Les ateliers sont donnés au Musée de la danse mais aussi à Brest au Quartz, Scène nationale de Brest avec la compagnie Lola Gatt. Par exemple, pour un atelier *Gift*, le Musée de la danse a mis à disposition son fonds documentaire et a accueilli des groupes d'amateurs et des scolaires pour un atelier de sensibilisation et de création.

²⁵⁸ *Fous de danse* est un événement *Les CCN ont 30 ans !* et s'inscrit dans le cadre des *Premiers dimanches aux Champs libres* en partenariat avec le Théâtre National de Bretagne et Le Triangle/cité de la danse.

²⁵⁹ Cette oeuvre chorégraphique est créée en 1993 et tient une place spécifique dans l'histoire de la danse française.

²⁶⁰ Comme le festival d'Automne à Paris, Festival d'Avignon, Festival Mettre en scène à Rennes, les Festival cover à Amsterdam, le Holland Festival à Amsterdam, Aichi Triennial au Japon, Festival Bo :m, Seoul, Corée du Sud, Tanzfest Kaserne Basel, Suisse, Tanz Im August, Berlin, festival Uzès

culturelle sont régulièrement programmées comme des projections de films, des présentations de travaux étudiants, des conférences dansées, des rencontres et parcours chorégraphiques, des dialogues avec des artistes, des colloques, des conférences performatives, des débats, des stage-séminaires, des déambulations musicales et des conférences radiophoniques. Des activités qui sont généralement gratuites et ouvertes pour tous (www.museedeladanse.org).

Le Musée de la danse s'associe régulièrement avec l'Université de Rennes 2 pour organiser des conférences. Par exemple, *Paperboard, série sur la conférence d'artistes* (2013 et 2017)²⁶¹ propose de réfléchir au modèle de la conférence d'artiste²⁶². Le colloque *De l'archive au reenactment : Les enjeux des (ex)positions de la performance* invite à réfléchir sur le commissariat de l'art de la performance et au sujet des modalités d'exposition de la performance²⁶³. D'autres conférences sont données au Musée de la danse comme *Gonzo conférence, une conférence performative* de Fanny de Chaillé pour et avec Christine Bombal. Dans le cadre de *la Permanence #3* (2014), Julie Perrin présente *Le chorégraphique traversé par la photographie* et Maki Suzuki une conférence sur la conférence. François Chaignaud, Cecilia Bengolea et Ana Pi propose une conférence dansée suivi d'un atelier de danses urbaines. Pour l'exposition *Yvonne Rainer-Danse ordinaire* (2015), cette dernière propose une conférence sur le minimalisme dans la performance post-moderne. La conférence est suivie d'une rencontre avec elle et Boris

Danse en France, festival de musique contemporaine *in situ*, La Biennale di Venezia, Italie, Festival Extension sauvage, combourg& château de la Ballue, festival « Le funk prend les Rennes », festival DansFabrik, festival TNB. Les œuvres chorégraphiques de Boris Charmatz sont présentées dans différents théâtres : Théâtre national de Bretagne, Rennes, Tanzquartier Wien, l'adc de Genève, au Quai des rêves, Lamballe, à l'opéra de Rennes, au Kaaithheater, Bruxelles, à l'espal, scène conventionné du Mans, au Centre culturel Cesson-Sévigné, blind spot, au Louvre, Maison Jean Vilar (Petit théâtre de la Mouette), Théâtre de Lorient, Théâtre Vidy-Lausanne, Suisse, Berliner Festspiele-Foreign Affairs, Berlin, Allemagne, Musée de la civilisation à Québec, MuCEM, Marseille, TEFAF Maastricht, Pays Bas, Teatro Stabile Pubbico Regionale Modena, Italie, Sadler's wells, Londres, Angleterre, Tate Modern à Londres, Moma, New York, l'Opéra national de Paris.

²⁶¹ Avec Simon Tanguy, Anne Creissels, Laurent Pichaud, Pauline Le Boulba

²⁶² Avec Jan Blanc, Paul Bernard, Yann Sérandon-Jérôme Saint-Loubert Bié, Éric Duyckaerts, Esther Ferrer, Eszter Salamon, Nathalie Boulouch, Laurence Corbel, Anaël Lejeune, Pauline Le Boulba, Denys Riout, Jean-Philippe Antoine, Hubert Renard et Robert Cantarella.

²⁶³ Organisé par Nathalie Boulouch, Marie Quiblier et Céline Roux. Avec Anne Bénichou, Johanna Renard, Antonie Dumont, Katrin Gattinger, Latifa Laâbissi, Franz Anton Cramer et Frank Willens.

Charmatz. *Dance, dance, dance to the radio* par Gilles Amalvi est une série de trois émissions radio jalonnées de pièces sonores, de textes critiques ou extraits de film qui abordent la danse (www.museedeladanse.org).

Le Musée de la danse organise aussi des concours chorégraphiques intitulé *Danse élargie* (2010, 2012, 2014, 2016, 2018) menés en collaboration avec le Théâtre de la Ville à Paris. Ce concours est ouvert aux artistes de toutes nationalités, sans limitation d'âge, quelle que soit leur pratique artistique d'origine et le type de danse (Roux, 2010). Le but est de produire un travail à la fois *in situ* (le Théâtre de la Ville) et hors contexte (le contexte économique parisien de la création aujourd'hui). Pour ce dernier, *Danse élargie* est un geste collectif de partage, avant d'être un lieu de sélection et d'élection (Bel et Charmatz, 2013). « Tel un appel d'air, le concours crée un court circuit dans la chaîne de décision et de sélection habituelle pour passer au Théâtre de la ville de Paris » (Bel et Charmatz, 2013, p.212)²⁶⁴. Charmatz souhaite ainsi générer des projets qui n'auraient pas vu le jour sans ce contexte (Bel et Charmatz, 2013, p.221-223). Une façon d'élargir le champ chorégraphique.

Conclusion : Une muséologie *in situ* pour un musée dansant

Au Musée de la danse, le concept du musée traditionnel et conservateur d'une collection est transformé pour celui d'un musée vivant. Il apparaît comme un laboratoire de réflexion et d'expérimentation chorégraphique autour des notions de musée, d'exposition, de mémoire, du corps et de l'archive. Comme le note Céline Roux, « il est un espace de réflexion sur la nature même des actions passées, les fonctions et statuts des traces ou des œuvres issues de ces pratiques et/ou réalisées en parallèle, et leur existence dans l'institution muséale. Il est le lieu vivant de la création, témoin de notre temps tout comme le lieu de son questionnement » (Roux, 2016). Le Musée de la danse repose sur une préservation globale de la danse, à la fois voué à la conservation de traces tout en

²⁶⁴ Pour Charmatz, le système d'aide aux artistes « émergents » par le biais de résidences est limité. Souvent les CCN accompagnent en général 4-6 projets. Une règle non écrite veut qu'on en choisisse au moins deux issus « de la région » pour stimuler les projets dits « locaux ». Ensuite, ce sont souvent les projets d'artistes très proches des directeurs des CCN qui sont choisis.

déployant des activités d'interprétation pour garder vivante la mémoire de la danse et favoriser la transmission d'une culture de la création chorégraphique. Néanmoins, qu'advient-il du Musée lorsque Boris Charmatz ne sera plus à la tête du CCNRB ? Quelles mémoires s'agira-t-il de conserver et transmettre ? Ainsi, que peut-on retenir de ce projet de Musée de la danse pour penser la préservation d'un patrimoine chorégraphique ?

Ainsi, le musée de Boris Charmatz n'est pas envisagé comme lieu de conservation de collection matérielle mais comme une proposition conceptuelle qui reprend certaines caractéristiques du musée adapté à un art performatif. Qu'est-ce qu'un musée peut alors retenir d'une telle proposition ? Tout d'abord que la danse peut se trouver au musée, qu'elle laisse des traces dont la conservation est essentielle ; que désormais le patrimoine est démocratisé et que le musée doit faire place aux artistes et que le dialogue peut exister entre les pratiques et les disciplines. Ce projet de Musée de la danse renvoie à la possibilité d'inventer et d'imaginer un musée pour la danse tout en incitant à repenser les pratiques muséales traditionnelles de mise en valeur et de préservation des arts vivants. Ce projet de Musée soulève des questions intéressantes pour la pratique muséale et la préservation de la danse. Le Musée de la danse repose son action muséologique autour d'une préservation d'une mémoire de la création chorégraphique. Un Musée qui semble d'avantage s'inscrire dans une perspective qui privilégie la communication et la médiation plutôt qu'une conservation préventive de l'objet de musée.

L'approche muséologique semble s'appuyer sur ce que l'on pourrait nommer une muséalisation *in situ*. Les trois grandes fonctions muséales que recouvre ce processus soit la préservation, la recherche et la diffusion correspondent aux missions des CCN et à des actions qui sont mises en place au sein Musée de la danse/CCNRB. Le Musée de la danse préserve de façon globale une culture chorégraphique par la création, la médiation, l'exposition, l'édition et l'archivage. En conservant et en archivant, le Musée de la danse fait traces des créations chorégraphiques pendant une période donnée. La collection qui se constitue au fil des années d'existences du projet muséal, rend compte d'un patrimoine documentaire qui témoigne à la fois d'œuvres, de spectacles et des différentes activités culturelles.

Ce que le Musée de la danse cherche à conserver n'est donc pas une œuvre chorégraphique en tant que telle mais bien des traces qui s'organisent en exposition, en collection et en musée en vue de rendre possible une lecture interprétative. Cette façon d'envisager la préservation d'une mémoire de la danse renvoie à cette idée d'archives mobiles ou créatives. Des archives sont constituées et conservées mais elles sont aussi activées lors des expositions. La question de l'interprétation de l'archive et des traces de la danse ouvre sur cette idée que ce qui fait œuvre en danse n'est pas une seule chose fixe mais bien un ensemble de relations.

L'axe de la recherche est une dimension au Musée de la danse qui se traduit par le travail de rédaction et de publication de catalogue lié aux expositions. L'édition et l'écriture prennent une place importante dans la médiation d'un savoir. Tout comme l'exposition, elle vient donner une autre matérialité à la danse. La communication est un axe central au Musée de la danse. Elle passe par la médiation éducative, l'action culturelle et l'exposition. Le site internet du Musée de la danse sert de plateforme de diffusion, lieu de médiation et outil de transmission de la culture chorégraphique entre les publics et le Musée. Les expositions au Musée de la danse reposent majoritairement sur une muséologie de l'expérience. La présence du danseur dans l'acte de dansée est envisagée comme un objet impermanent qui expose une part de l'œuvre chorégraphique. L'appropriation qui en est faite de l'œuvre passe par le « faire expérience de » la danse du visiteur.

Enfin, on pourrait dire que le mode de préservation de la danse au Musée de la danse passe par une muséologie *in situ* qui est déployé au travers l'ensemble de ses projets et de ses activités. Ce projet de musée d'artiste nous semble un exemple créatif qui revitalise l'idée du musée et de la muséologie d'aujourd'hui et de demain. Il dessine une approche du musée qui s'engage dans la mise en place de nouvelles propositions au public et se positionne de façon active et réflexive dans la société. Le Musée de la danse est un espace inspirant et un lieu d'expérience de la création et de la culture chorégraphique contemporaine qui se rapproche de ce « présent vivant » (Loupe, 2004, p.153) où se situe la danse.

Chapitre VII L'Espace Perreault à Montréal (2006-auj.)

Introduction

La préservation et la mise en valeur du patrimoine matériel et immatériel sont des aspects primordiaux pour la culture de demain (Frangne, 2011). C'est certes le cas du patrimoine de la danse qui se conjugue à l'inscription des œuvres dans le temps ainsi qu'au développement de sa mémoire. La question de la préservation de la danse est essentielle, tant du point de vue de sa reconnaissance, du développement de publics, de son appréciation, de la constitution de son patrimoine que de la compréhension de son histoire (Gagnon, Turcotte, 2019, p.26). Il importe de s'ouvrir aux multiples patrimoines de la danse à la fois afin de garder vivante ses mémoires.

Le patrimoine de la danse au Canada, au Québec et à Montréal est un patrimoine riche mais peu de moyens sont mis en œuvre pour en assurer sa préservation, comparativement à l'Europe et aux États-Unis²⁶⁵. Il n'existe pas au Canada de musée dédié aux arts du spectacle ou à la danse et aucune institution patrimoniale fédérale n'intègre à ses collections de façon systématique la danse (Boivin et Rowat, 2015, p.399). La Bibliothèque Archives nationales du Québec (BANQ) détient seulement neuf fonds d'archives en danse contemporaine et la Bibliothèque Archives du Canada (BAC) tout autant. Cette situation peut s'expliquer en partie par la défiance du milieu des arts du spectacle envers toute forme de patrimonialisation d'un art considéré comme vivant et par un manque de sensibilisation du milieu de la culture et de la danse à l'importance de la préservation, de la constitution, de la conservation et de la mise en valeur du patrimoine chorégraphique. En effet, comme le note Gagnon et Turcotte « la danse ne peut jouer un rôle majeur dans la constitution de notre patrimoine culturel que si les enjeux de la documentation, de la valorisation et de la transmission des patrimoines immatériels deviennent prioritaires » (Gagnon, Turcotte, 2019, p.26).

²⁶⁵ Voir Appendice A : État des lieux des institutions muséales et patrimoniales chargées de la conservation des témoins des arts du spectacle et plus spécifiquement de la danse en Occident.

L'absence de volonté politique et de relais institutionnel est préoccupante. Les multiples patrimoines chorégraphiques au Québec ne bénéficient pas de mesures de protection, de préservation et de valorisation comme les autres formes d'art (Boivin et Rowat, 2015, p.398)²⁶⁶. Certains efforts ont été faits en ce sens, comme un rapport d'étude de faisabilité pour le Musée du spectacle vivant en 1993 (Muséoconseil Inc.,1993), la constitution, en 2000, d'un Comité voué à la préservation du patrimoine canadien de la danse qui cessa ses activités en 2017 (Comité de la préservation du patrimoine canadien de la danse de la Société canadienne d'études en danse, 2002). Des démarches ont aussi été amorcées par des chorégraphes et des fondations issus de compagnies chorégraphiques²⁶⁷.

Le milieu de la danse canadien et québécois, de plus en plus concerné par l'héritage qu'il laisse aux générations futures, réclame l'établissement d'une véritable politique en faveur du patrimoine chorégraphique.²⁶⁸ Le besoin d'une structure fédératrice visant la préservation de la danse a été évoqué par plusieurs acteurs du milieu de la danse au Québec (RQD, 2005). Néanmoins, les projets d'avenir semblent encore privilégier la création et la diffusion (Doyon, 2013). Si la création, la diffusion et la formation en danse sont incontestables, il n'en est pas de même des champs de la préservation (Gagnon, Turcotte, 2019, p.26). Or, comme le note l'Espace Perreault dans un mémoire présenté au ministère de la Culture et des Communications, dans le cadre de la consultation publique au sujet du renouvellement de la politique culturelle du Québec, en juillet 2016 : « la danse doit être

²⁶⁶ Au Canada, les auteurs dramatiques peuvent bénéficier du support de la CEAD ; les artistes en arts visuels de Artexte et les compositeurs du Centre de musique canadienne.

²⁶⁷ Certains chorégraphes contemporains ont mis en œuvre des processus de préservation comme Peggy Parker (Choreographer's trust) ; l'Espace Perreault (Les boîtes chorégraphiques) ; Marie Chouinard (transmission et reprise d'œuvres de son répertoire) ; Margie Gillis (fonds Margie Gillis à Bibliothèque et Archives Canada, Projet Héritage) ; Fernand Nault (fonds chorégraphiques Fernand Nault, fonds de dotation créés par l'Académie de danse de l'Outaouais) ; Meg Stuart (On va ou ?, en collaboration avec Damaged Goods) ; Balanchine Trust.

²⁶⁸ C.f. Lambert-Chan, M. (27 novembre 2014). Les arts vivants s'invitent dans les musées. *Le Devoir*. Récupéré de : <http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/419325/les-arts-vivants-s-invitent-dans-les-musees> ; Regroupement québécois de la danse. (Février 2005). *L'avenir de la danse à Montréal*, mémoire sur la proposition de politique de développement culturel de la Ville de Montréal ; Société pour le développement du Musée des arts du spectacle vivant (1993) ; Lalonde, C. (2 juillet 2016). Comment préserver l'art du mouvement et l'art vivant ? *Le Devoir*.

appréhendée dans une perspective de développement durable et soutenue à travers « ses différentes facettes : la création, la diffusion, la documentation, la préservation et la transmission » (Espace Perreault, 2016, p.7). L'interdépendance des différents domaines constitue l'écosystème de la danse, des « maillons essentiels au développement et à la vitalité de la danse » (Gagnon, Turcotte, 2019, p.26).

La danse contemporaine au Québec est jeune, son histoire est à écrire. Les réflexions doivent se poursuivre sur le caractère vital de cet héritage si l'on veut assurer la continuité de la danse tout comme son influence sur la mémoire collective. Que faire pour garantir sa préservation et sa valorisation ? Que peut-on et doit-on conserver pour témoigner du patrimoine de la danse ? Comment assurer la sauvegarde du patrimoine chorégraphique québécois en tant que fondement d'une identité culturelle ? L'Espace Perreault pose les jalons d'une réflexion et d'une démarche plus que nécessaire.

L'Espace Perreault joue un rôle de premier plan en tant qu'organisme en danse contemporaine voué à la valorisation et à la transmission du patrimoine chorégraphique québécois. Ses pistes d'actions interrogent la valorisation et la transmission du patrimoine chorégraphique auprès du grand public et du public spécialisé ; cherchent à développer des axes liés à la gestion de droits et de services conseils comme à la documentation du patrimoine chorégraphique et la recherche (Boivin et Gagnon, 2015). La mission de conservation que s'est donné l'Espace Perreault est lié à celle de d'autres acteurs du milieu culturel comme la BANQ, le bibliothèque-Musée Vincent Warren, le centre de documentation de Tangente et des départements universitaires. L'Espace Perreault fait de la transmission un axe majeur d'action de préservation. Le chapitre propose de dresser un portrait de la situation et présente les démarches de préservation engagées par l'Espace Perreault. Notre réflexion s'appuie à la fois sur des écrits qui traitent des enjeux de patrimoine et de culture, mais aussi sur des documents internes de l'organisme et différentes recherches menées sur le patrimoine de la danse au Canada. La participation au sein du comité scientifique de l'exposition *Corps rebelles*, l'observation participante d'un atelier de médiation éducative donné par Hélène Duval professeur au département de danse de l'UQAM, au pôle d'enseignement supérieur de musique et de danse (PESMD)

d'Aquitaine autour d'une approche de transmission de l'œuvre chorégraphique « Joe » de Jean-Pierre Perreault, un entretien avec la directrice de l'Espace Perreault Lise Gagnon et le président Marc Boivin sont des sources de validation d'information.

La première partie propose un état des lieux du patrimoine chorégraphique au Canada. Puis, un examen des différents projets de patrimonialisation et de muséalisation de l'Espace Perreault permettra d'illustrer différents modes de préservation, de documentation, de transmission et de valorisation des patrimoines chorégraphiques québécois. L'attention sera principalement portée sur la collection des Boîtes chorégraphiques, l'exposition temporaire *Corps rebelles* au Musée de la civilisation à Québec et l'exposition virtuelle *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*. Les différents projets de mise en mémoire apparaissent comme le signe de l'entrée du spectacle vivant dans le patrimoine collectif, là où l'œuvre chorégraphique devient un élément de la culture commune et une mémoire à transmettre dans une « relation dynamique avec le présent » pour reprendre Montpetit (Montpetit, 2000) (Côté, 2015).

7.1 La préservation de la danse : une préoccupation en mutation

7.1.1 Les patrimoines de la danse contemporaine

Art du geste et de la trace (Pouillaude, 2009), la danse est une pratique performative caractérisée par la nature événementielle d'un art qui survit dans la mémoire de ses témoins et praticiens (Le Moal, 1998). La danse est un art de l'expression et du mouvement, et dont le corps est l'instrument (Crémézie, 1997, p.15). La danse se vit dans des corps qui portent une expérience partagée. Puisque la danse se fonde sur l'expérience des danseurs, une partie de la danse n'existe que dans le corps, des corps porteurs d'une rencontre, d'une signature chorégraphique et de l'expérience d'une danse, incorporés de traces non-tangibles mais bien réelles. La danse laisse des traces qui témoignent de mémoires autour des œuvres ou de danses (Sebillotte, 2010). Et un patrimoine documentaire se constitue. En effet, l'art chorégraphique se traduit par une série de documents écrits et audiovisuels ainsi que par des traces immatérielles et tangibles qui témoignent du spectacle. Les archives

administratives et artistiques, les notations chorégraphiques, mais aussi les peintures, les sculptures, les dessins, les films, les photographies, les œuvres chorégraphiques, les manuscrits ou les écrits, publiés ou non, ainsi que les droits d'auteurs composent le patrimoine artistique (Préfontaine, 2015). Les documents qui permettent de retracer le parcours d'un artiste ou l'histoire d'un organisme (compagnies de danse, festivals, théâtres, diffuseurs ou écoles) ont également une valeur patrimoniale (Lecours, 2009) (Adams, 2004). Ces témoins forment un patrimoine riche dont il importe d'assurer la sauvegarde²⁶⁹.

La danse requiert des modes de mémoire du patrimoine matériel (archives, traces) et du patrimoine immatériel (oralité et gestualité) (Bénichou, 2013). La danse se crée, se transmet, se mémorise sur un mode essentiellement corporel et oral (Glon, 2006). La sauvegarde d'un patrimoine chorégraphique passe inévitablement par l'expérience (Poirier, 2015, p.101-108). Une transmission qui s'opère sous forme de passation. Comme dirait Michel Bernard, ce dialogue de « corporéité » à corporéité s'exprime par une pluralité de langages (verbal, gestuel ou corporel) dont les formes peuvent être continues ou discontinues (Bernard, 2001). Ainsi, pour préserver le patrimoine chorégraphique, il est essentiel de penser la conservation des traces matérielles et les dimensions immatérielles du patrimoine qu'il sous-entend.

7.1.2 La conservation du patrimoine chorégraphique au Canada

Au Canada, au Québec et à Montréal, la préservation du patrimoine chorégraphique est une préoccupation plutôt récente et la question a été peu investiguée (Boivin et Rowat, 2015, p.398). Au Québec, en 1980, la Société pour le développement du Musée des arts du spectacle vivant (SDMASV) se positionne en faveur d'un musée du spectacle vivant et, en 1993, réalise une première étude de faisabilité d'un Musée d'art vivant à Montréal (Museoconseil, Inc, 1993), un projet qui pourrait éventuellement prendre la forme d'un

²⁶⁹ Nous utilisons ici le terme « témoins du patrimoine » qui désigne en muséologie « toute trace naturelle ou culturelle qui témoigne du passé ou qui pourra en témoigner. Il fait référence au concept de l'objet témoin développé dans les années 1950 par l'ethnologue et directeur du musée d'ethnographie de Neuchâtel, Jean Gabus ». Le terme est aussi utilisé dans la définition du musée par l'ICOM en 1974 (Desvallés, et Mairesse, 2011).

portail virtuel (Cadieux, 2015). Dernièrement, l'organisme change de nom et devient *Traces*, une table de réflexion pour l'archivage, la conservation et l'éducation sur le spectacle vivant. En collaboration avec une dizaine d'organismes²⁷⁰, le regroupement vise la constitution et la valorisation du patrimoine des arts de la scène (RQD, 2018). C'est actuellement la directrice générale de l'espace Perreault, Lise Gagnon, qui siège au sein du groupe de concertation pour y défendre les intérêts du milieu de la danse.

C'est dans les années 1990 que le milieu de la danse au Canada manifeste un intérêt pour la préservation du patrimoine chorégraphique. Au Canada, le secteur des arts et celui du patrimoine, qui dépendent financièrement des ministères du Patrimoine et de la Culture et du Conseil des arts, n'ont pas mis en place dans leur politique de soutien de cadre précis pour mettre en place des mesures de préservation du patrimoine chorégraphique (Rowat et Boivin, 2015, p.399). En 2000, le Conseil des arts du Canada (CAC) commence à financer des projets qui s'intéressent à la question du patrimoine. Des comités de recherche et des séances de consultation sont mises en place et tentent de démontrer que les politiques et les institutions patrimoniales ne sont pas à l'écoute des besoins de la communauté des arts vivants au Canada et que l'intérêt pour le patrimoine dansé vient du milieu de la danse lui-même (Rowat et Boivin, 2015, p.399).

Le Dance Resources in Canadian Libraries, publié en 1982 par la Bibliothèque Nationale du Canada, a été l'une des premières références pour l'histoire des collections de la danse au Canada (Collier et Guilemette, 1982). En 2000, *The Study of Dance Collections in Canada* est une étude réalisée et commandée par la section danse du Conseil canadien pour les arts en collaboration avec le ministère du Patrimoine canadien (Rowat, 2000). En 2005, un troisième rapport majeur du Conseil des Arts du Canada est publié, intitulé *Legacy, Transition and Succession : Supporting the Past and Future of Canada's Arts*

²⁷⁰ Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ), Association québécoise des marionnettistes (AQM), Centre de documentation de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM (CEDEST), Centre de musique canadienne au Québec, Conseil québécois du théâtre (CQT), En piste, Fondation Jean-Paul Mousseau, Fondation Jean-Pierre Perreault (FJPP), Guilde des musiciens, Musée de la Civilisation de Québec (MCQ), Union des Artistes (UDA).

Organizations (Mac Skimming et d'Entremont, 2005). Pour Theresa Rowat, le constat découlant de ces rapports est que, de façon générale au Canada, le patrimoine de la danse est dispersé, mal identifié et peu exploité (Rowat, 2000). Selon cette dernière, il n'y a pas de collection de références qui couvre la danse à Montréal, au Québec ou au Canada ni d'outil qui permettrait d'en centraliser l'information, d'identifier le contenu et ainsi localiser ce patrimoine (Rowat, 2000). Il semble que l'évaluation des collections en danse et de leur potentiel est à faire.

De manière générale, le patrimoine chorégraphique est peu accessible au milieu qui devrait être les premiers concernés. En recherche, on retrouve peu de spécialistes dans le domaine de la danse, ce qui freine la valorisation des fonds détenus par les bibliothèques ou les centres d'archives. À cela s'ajoute également un public peu familier avec l'histoire de la danse contemporaine. Enfin, tout ce qui est en trois dimensions (décors, costumes, maquettes) a du mal à trouver un lieu pour être conservé. Peu de musées en font l'acquisition, étant moins outillés pour traiter ce patrimoine, considérant, entre autres, leur capacité de stockage physique limitée, et comme le note Mathieu Viau-Courville, « ils n'ont ni le financement, ni le mandat, ni même le réflexe nécessaire pour contribuer au collectionnement de la danse » (Viau-Courville, 2015). L'art vivant peine à trouver un modèle institutionnel de préservation.

7.1.3 État des principaux lieux de conservation de la danse au Canada, au Québec et à Montréal

Différents lieux conservent des documents et des archives, témoins de l'histoire et de la pratique de la danse : des centres d'archives et de documentation, des universités et écoles de danse, des institutions publiques, des compagnies privées et organismes en danse (RQD, 2019).²⁷¹ Toutefois, peu de musées canadiens conservent les arts vivants dont la danse. Au Québec, on retrouve les fonds du Ballet classique du Haut-Richelieu au Musée du Haut-Richelieu ; le Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) et le Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) ont fait l'acquisition de la performance

²⁷¹ Voir annexe D : État des lieux voués à la préservation de la danse au Canada.

Danse dans la neige de Françoise Sullivan restituée sous forme d'album photographique (Giguère, 2012) ; le MACM a fait l'acquisition de *This situation*, une œuvre performative de Tino Seghal. Des décors du Théâtre de sable sont conservés au Musée de la civilisation à Québec (MCQ). Pour leur part, les musées du Canada ne possèdent pas de collections dédiées à la danse (RQD, 2019).

Le MCQ, en tant qu'institution d'état, s'engage depuis quelques années dans la mise en œuvre de politiques de développement de l'Agenda 21 de la culture du Québec (Agenda 21). Il s'inscrit également dans le projet de loi n° 82 sur le patrimoine culturel (LPC), adopté en 2011 par l'Assemblée nationale du Québec, qui propose une définition actualisée du patrimoine culturel, en y incluant la notion de patrimoine immatériel²⁷². L'exposition *Corps rebelles*, présentée en 2015 au MCQ, offre un exemple pertinent de mise en exposition du patrimoine vivant de la danse. Cette exposition marque un moment important pour la danse contemporaine québécoise qui entre, enfin, au musée.

Des compagnies ou organismes en danse disposent de centres d'archives et de documentation, notamment Tangente et le Regroupement québécois de la danse (RQD). Tangente, fondé à Montréal en 1980 par un collectif d'artistes, a été le premier lieu au Québec consacré exclusivement à la diffusion de la danse contemporaine et, en 1981, il a créé un centre de documentation et d'archives en danse contemporaine.²⁷³ Le RQD est une association à but non lucratif qui « représente, défend et promeut les intérêts de plus de 500 professionnels de la danse au Québec²⁷⁴ ». Le RQD ne possède pas de centre de documentation comme tel, mais rend disponible sur son site web ou sur place, des études, des rapports, des mémoires et des manifestes en lien avec la danse. En 2009, il initie le projet de la *Toile-mémoire* du Québec, qui donne à voir une constellation de filiations d'acteurs ayant contribué à la transmission de la danse au Québec au XXe siècle²⁷⁵. Le RQD accorde priorité à la question du patrimoine de la danse dans son *Plan directeur de*

²⁷² C.f Société des musées québécois. (juin 2011-mars 2012). Adoption du projet de loi sur le patrimoine culturel, Questions politiques - scène provinciale. *Société des musées québécois*, n.12.

²⁷³ Centre de documentation Tangente. www.tangente.qc.ca.

²⁷⁴ Le Regroupement québécois de la danse. <http://www.quebecdanse.org/>

²⁷⁵ La Toile-mémoire du RQD : <http://www.quebecdanse.org/rqd/memoire>

la danse professionnelle au Québec 2011-2021. En 2011, il publie un rapport de recherche sur la création d'un *Observatoire culturel du secteur de la danse au Québec* visant la valorisation du patrimoine chorégraphique documentaire sur un portail internet (Poirier, Lavoie-Marcus, Duchesneau, Bao-Lavoie et Belleavance, 2011). Enfin, en 2014, un projet d'*État des lieux en patrimoine de la danse* est engagé par le RQD et sera publié en 2019 (RQD. 2019).

Des centres de documentation spécialisés en danse se trouvent à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), l'Université Concordia, l'Université de Montréal, l'Université Laval, la médiathèque Candace Loubert de l'école de danse contemporaine de Montréal, ainsi qu'à la Bibliothèque Vincent-Warren²⁷⁶ de l'École supérieure de ballet du Québec (Poirier, Lavoie-Marcus, Duchesneau, Bao-Lavoie et Belleavance, 2011). En 2009, la bibliothèque devient la bibliothèque Vincent-Warren pour souligner l'apport de cet ancien premier danseur, bibliothécaire et collectionneur de danse. Grâce à lui, l'établissement est considéré aujourd'hui comme l'une des meilleures bibliothèques spécialisées sur la danse au Canada (Warren, 1992). La Bibliothèque de la danse Vincent-Warren se consacre à la danse, à son histoire et à son développement. Sa fonction première est d'acquérir, de conserver et de diffuser de l'information sur le monde de la danse afin de soutenir la mission pédagogique de l'École Supérieure de Ballet du Québec. En 2006, la Bibliothèque de la danse a reçu une subvention lui permettant de numériser une partie importante de ses documents, rendant ainsi disponible en ligne le contenu documentaire de la bibliothèque.

Des centres de documentation institutionnels ou gouvernementaux contiennent aussi de la documentation relative à la danse, notamment la *Dance Collection Danse* (DCD), la BAnQ, la Bibliothèque Archives du Canada (BAC), la Société Radio-Canada²⁷⁷,

²⁷⁶ Les legs du critique de danse Marcel Valois et d'Elizabeth Leese sont à l'origine de ce projet.

²⁷⁷ La Société Radio-Canada créée en 1936 est le radiodiffuseur public national du Canada. Entre 1954 et 1993, dans le cadre des émissions « L'heure du concert » et « Les beaux dimanches », des spectacles de danse de chorégraphes et de troupes canadiennes ou étrangères ont été présentés et conservés dans leurs archives. Depuis peu, leur site internet présente une section « danse » qui regroupe les entrevues consacrées à des chorégraphes et danseurs canadiens. Société Radio-Canada. Récupéré de : <http://cbc.radio-canada.ca/apropos/index.shtml> et danseurs canadiens. Société Radio-Canada. <http://cbc.radio-canada.ca/apropos/index.shtml>

la Cinémathèque québécoise, l'Office National du Film²⁷⁸ (ONF) et la Médiathèque du MACM²⁷⁹. Une des premières initiatives canadiennes pour la préservation de la danse revient à *Dance collection Danse* (DCD) de Toronto, en 1986. Le DCD est un centre d'archives nationales en danse subventionné par le Conseil des Arts de l'Ontario, le Toronto Arts Council et le Conseil des Arts du Canada, dont les projets sont développés à la demande de la communauté de la danse. Fondé par Lawrence et Miriam Adams, tous deux danseurs, chorégraphes, vidéastes et collectionneurs, le DCD conserve des fonds d'archives et des artefacts, tels que des costumes et propose des projets de mise en valeur. Le centre édite un magazine, encourage la recherche, propose des expositions virtuelles et des activités de médiation éducative (Poirier, Lavoie-Marcus, Duchesneau, Bao-Lavoie et Belleavance, 2011).²⁸⁰

La Bibliothèque et archives nationales du Québec (BAnQ) rassemble, conserve et diffuse le patrimoine documentaire québécois.²⁸¹ La BAnQ participe au développement de la danse au Québec par l'acquisition et l'enrichissement de fonds d'archive en danse. Elle a fait l'acquisition des fonds d'archives des chorégraphes Paul-André Fortier, Françoise Riopelle, Fernand Nault, Martine Époque, Jean-Pierre Perreault, Ludmilla Chiriaeff, les Grands Ballets canadiens (GBC) et du feu Festival International de la Nouvelle Danse (FIND) (BAnQ). En 2010, lors d'une rencontre au Conseil des arts et des lettres du

²⁷⁸ Relevé du ministère du Patrimoine canadien, l'Office national du film du Canada (ONF) est créé en 1939 afin de développer le secteur cinématographique au Canada. Récupéré de : www.onf-nfb.gc.ca

²⁷⁹ La Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (MACM), qui existe depuis 1965, comprend des archives en danse. Sa mission est de développer une collection documentaire témoignant de la production artistique contemporaine.

²⁸⁰ Dance Collection Danse. www.dcd.ca

²⁸¹ La BAnQ détient depuis 1764 la quasi-totalité de l'édition québécoise. Instauré en 1968, le dépôt légal vise à assurer l'exhaustivité de ses collections et s'applique aux livres, brochures, publications gouvernementales, livres d'artistes, revues et partitions musicales. En 1982 s'y ajoutent les cartes géographiques et les plans puis en 1992, les affiches, cartes postales, estampes, documents électroniques sur support et logiciels, enregistrements sonores, reproductions d'oeuvres d'art et microformes. En 1999, la BAnQ instaure un programme d'acquisition de reliures d'art. En 2004, les programmes de spectacles sont inclus et en 2006 les documents cinématographiques et télévisuels conservés par la Cinémathèque québécoise. Depuis 2001, les publications numériques sont acquises sur la base d'un dépôt volontaire et en 2012 un programme de collecte de site web québécois est instauré. BAnQ (20 février au 15 octobre 2018). *Éclats de mémoire-quand l'art retravaille le passé*. [Exposition]. Montréal, La Grande bibliothèque.

Québec, le projet d'un *Guide de gestion des archives des compagnies de danse*, pour l'organisation et la conservation du patrimoine dansé au Québec, est engagé par la BANQ et le milieu de la danse. Depuis peu, la BANQ cherche à augmenter l'acquisition de documents en danse qui témoignent de l'ensemble d'un processus de création. Un travail de collaboration avec les créateurs en danse, pour repérer les documents d'intérêt pour la recherche, est actuellement en cours (Lalonde, 2016).

Pour sa part, la Bibliothèque et Archives Canada (BAC) possède des fonds en lien avec la danse au Canada. On y retrouve celui de la fondatrice du Ballet national du Canada, Celia Franca, et de quelques-unes de ses danseuses étoiles dont Veronica Tennant et Karen Kain. D'autres fonds portent sur des compagnies ou des artistes en danse contemporaine comme le Groupe de la Place Royale, le Toronto Dance Theater et celui de la Fondation Margie Gillis. On retrouve aussi des fonds d'écoles de danses comme l'école Gina Vaubois, l'école Lacasse-Morenoff et la Ottawa Ballet Company. Un certain nombre de fonds ayant trait aux institutions qui soutiennent les compagnies et les artistes au Canada, comme le Conseil des arts du Canada, la Société du Centre national des arts, la Conférence canadienne des arts et l'Association Dance in Canada, sont aussi conservés. Des affiches et des photographies en lien avec la danse sont mis en ligne sur la plateforme internet de la bibliothèque avec parfois un descriptif (Bibliothèque Archives du Canada).

Au Canada, les organismes voués à la conservation du patrimoine chorégraphique sont peu nombreux dans le paysage artistique et patrimonial. La recherche comme la reprise en danse sont limitées par le manque de fonds d'archives et de sources documentaires, ce qui a aussi des répercussions sur la pérennité de la danse. De plus, malgré un dialogue entre le milieu de la danse, les institutions patrimoniales et le gouvernement, aucune politique n'énonce une vision d'avenir pour la préservation du patrimoine chorégraphique contemporain. La politique culturelle du Québec de 2018-2023 n'inclut toujours pas le patrimoine de la danse (Cabado, 2018). Pourtant le développement de publics et l'appréciation de la danse découlent autant d'une compréhension de son histoire que de la création actuelle.

La danse en tant que pratique culturelle apparaît comme un moyen d'être ensemble (Pronovost, 2015). Elle touche l'ensemble des activités liées à la participation des publics et la pratique artistique amateur et professionnelle. La transmission des codes culturels pour dynamiser la participation prend plusieurs formes, comme en témoigne les initiatives de l'Espace Perreault. Pourtant la danse contemporaine est souvent perçue comme un art difficile d'accès de par manque de connaissance des codes préalables à la compréhension des œuvres (McCaughey, 2012). La danse rend compte de différentes danses pratiquées et contextes (professionnel, créatif, social, spirituel, compétitif, participatif, éducatif) (McCaughey, 2012). Différents organismes, groupes de danses, événements offre une programmation qui vise à accroître l'impact social et le sentiment d'appartenance à la communauté (McCaughey, 2012)²⁸². Pourtant parmi les cinq disciplines des arts de la scène (théâtre, danse, musique, chanson et variétés) la danse arrive à la fin quant au nombre de représentations et d'entrées (Fortier, 2013).

La danse est financée par le ministère du Patrimoine canadien, le Conseil des arts du Canada, des organismes artistiques provinciaux et municipaux. Les bailleurs de fonds qui soutiennent le milieu de la danse visent principalement la formation, les festivals, la diffusion de spectacle et le financement de projets et de programmation artistiques sans but lucratif. (Fortier, 2013). Au niveau provincial, on reconnaît l'importance de l'art dans la nouvelle économie, « pour créer des communautés dynamiques, améliorer la qualité de vie, permettre d'apprécier davantage la diversité et le patrimoine et préserver un sentiment d'appartenance dans un contexte de mondialisation croissante » (McCaughey, 2012). L'éducation artistique, la formation, le perfectionnement professionnel et les tournées à l'étranger sont mis de l'avant afin de contribuer à la viabilité du secteur (McCaughey,

²⁸² Dans le cadre de l'Étude cartographique de la danse au Canada (2012) réalisé par le conseil des arts du Canada, un sondage a été réalisé auprès de ceux qui dansent afin de dresser un portrait de la danse au Canada. Sur un échantillon de 8 124 répondants, on retrouve 2 176 professionnels de la danse (27 %) et 5 948 personnes (73%) qui participent à des activités de danse de manière récréative. Quelque cent quatre-vingt-dix formes de danse y figurent. Les danses contemporaines et modernes (34%) apparaissent comme les plus populaires, suivi des danses de salon et sociales (26 %). De plus, la plupart des répondants (80 %) pratiquent de deux à quatre formes de danse. Les Canadiens pratiquent la danse sous une grande variété de rôles, notamment en enseignant, en créant des chorégraphies, en dansant, en tissant des liens avec des groupes ou en suivant des cours.

2012). Au cours des dernières années, les gouvernements municipal, provincial et fédéral ont mis en place des politiques culturelles et du financement pour les projets numériques en arts (McCaughey, 2012). Dans ce contexte, le milieu de la danse mise sur les nouvelles technologies pour la valorisation de la discipline et des œuvres chorégraphiques²⁸³. Ainsi toutefois, le numérique est davantage valorisé que l'artistique, ce qui n'est pas sans répercussions sur l'avenir des arts et de la création, comme des moyens de mise en mémoire et des modes de conservation et de transmission du patrimoine dansé.

7.1.4 Conserver, documenter, numériser et capter la danse

La conservation des traces des œuvres chorégraphiques est essentielle à la valorisation de la danse et à la transmission de ses savoir-faire et de ses esthétiques. Les documents audiovisuels et archivistiques offrent des balises historiques qui permettent de construire et de renforcer une identité artistique ou personnelle de même qu'une mémoire collective (RQD, 2019). La conservation des archives permet la recherche, la valorisation et la reprise d'une œuvre chorégraphique à partir d'archives vidéo et écrites. Le processus de documentation est central pour faire traces et mémoires en danse. La documentation d'une œuvre offre un regard sur un processus de création, sur des traces chorégraphiques et permet de restituer une œuvre ou le travail d'un artiste chorégraphique dans son contexte. Les travaux de recherche et l'accès aux sources de documentation sont des moyens pour reconnaître la valeur des productions et des pratiques chorégraphiques (RQD, 2017).

²⁸³ Comme l'étude *Pratiques et usages du numérique dans le milieu de la danse professionnelle* commandée par le RQD ; l'étude *Dispositifs de médiation numérique dans les arts de la scène : pratique, savoir et savoir-faire de l'UQTR* ; le LabDSR pour le développement des publics de la danse à l'aide du numérique de La danse sur les routes ; Au cœur de la danse du Québec : Le Web des données de la Fondation Jean-Pierre Perreault ; le projet *La culture crée / culture creates* de Tammy Lee ; la plateforme de mutualisation des données de spectacle par RIDEAU ; le LAVI, Laboratoire des arts vivants interdisciplinaires du département de danse de l'UQAM et d'autres encore. RQD. (28 juin 2018). Projets numériques en danse : cap sur un avenir technologique et collaboratif. Récupéré de : <http://www.quebecdanse.org/actualite/nouvelle/projets-numeriques-en-danse-cap-sur-un-avenir-technologique-et-collaboratif-604#.WzYvvU0-uII.facebook>

La danse peut difficilement être captée sur un support unique. Plusieurs traces sont nécessaires pour témoigner d'un patrimoine chorégraphique, d'où l'importance de la documentation et de l'archivage pour la reconstitution ou la conservation du patrimoine dansé (Desalme, 2005). La documentation peut se faire à toutes les étapes, depuis la recherche et la création jusqu'au cycle de représentations sur scène (Lecours, 2009). Néanmoins, comme le note Danièle Desnoyers, la documentation doit permettre la transmission, non pas seulement des traces des éléments périphériques d'une œuvre, mais aussi de tout ce qui touche à la corporéité (Desnoyers, 2018)²⁸⁴. Alain Depocas souligne le caractère vital de la documentation qui restera à terme la seule trace à conserver, à exploiter et à diffuser à la fois pour l'étude et la délectation (Depocas, 2010).

La numérisation des divers formats documentaires est une pratique de plus en plus utilisée, à la fois pour des fins de conservation et de diffusion du patrimoine chorégraphique, mais aussi comme mode de gestion des collections. Plusieurs bibliothèques ont numérisé et mis en ligne leurs collections, rendant accessibles pour tous des catalogues informatisés et des banques de données très variées (Association canadienne des organismes artistiques, 2014). L'accessibilité d'une collection numérique au grand public contribue à sensibiliser les gens aux formes que peut prendre le patrimoine chorégraphique. Les modes de diffusion comme les expositions virtuelles offrent une visibilité internationale et procurent une forme de sauvegarde par l'usage des documents.

Les nouvelles technologies permettent à la danse d'explorer de nouvelles pratiques artistiques comme de développer des moyens de préservation du mouvement. Des projets apparaissent autour de la captation de mouvements au moyen des technologies numériques (Bardiot, 2013). Les travaux conduits par William Forsythe en font l'un des pionniers. Au Québec, dans les années 1990, le LARTech, fondé par Martine Époque et Denis Poulin du département de danse de l'UQAM, est considéré comme un pôle de référence en numérisation de la danse et du mouvement. Ils ont travaillé, entre autres, à la création d'une

²⁸⁴ Danièle Desnoyers est professeure au Département de danse de l'UQAM. Son projet de recherche bénéficie d'une subvention du CRSH et porte sur le développement d'outils de documentation pendant le processus de création et témoigne d'une approche qui prend en considération l'analyse du mouvement. (Desnoyers, 2018).

collection numérique 3D de signatures motrices de danseurs et chorégraphes québécois recourant aux outils et processus de la Mo Cap, qui ouvrent des possibilités en préservation du patrimoine chorégraphique²⁸⁵. En 2018, le LAVI, le Laboratoire des arts vivants interdisciplinaires, conduit par Andrée Martin et le département de danse de l'UQAM, initie un projet de recherche autour des domaines de capture et analyse du mouvement, de la création inter-sensorielle et des environnements immersifs.

Dans cette ère du numérique, de nombreuses ressources sont disponibles en ligne pour tous via des plateformes culturelles offrant ainsi une variété de banques de données qui traitent du spectacle vivant (Bardiot, 2013).²⁸⁶ Les nouvelles technologies numériques offrent des possibilités de communication du patrimoine et contribuent à la recherche et à la valorisation de la danse²⁸⁷. Entre mode de création, moyen de captation, outil de documentation, dispositif multimédia et plateforme de diffusion, les nouvelles technologies sont devenues des outils fondamentaux dans la transmission de la culture de la danse. À ce titre, l'Espace Perreault propose différents modes de mise en mémoire de l'œuvre chorégraphique contemporaine québécoise et fait de la documentation, comme de l'utilisation des plateformes numériques, des outils pour conserver et mettre en valeur des mémoires de la danse. Les diverses actions menées par l'Espace Perreault illustrent des nouvelles pratiques et perspectives de sauvegarde et de muséalisation du patrimoine chorégraphique contemporain.

²⁸⁵ Il s'agit de Marc Boivin, Sophie Corriveau, Sylvain Émard, Ginette Laurin, Louise Lecavalier, Manon Levac, Robert Meilleur, Ivana Milicevic, José Navas, Sylvie Pinard, Daniel Soulières, Philippe Vita et Chanti Wadge. Leur identité kinésique a été enregistrée par capture optique du mouvement avec le système Motion Analysis à 20 caméras d'Hexagram UQAM.

²⁸⁶ Comme Numéridanse.tv en France, iTunes Festival à Londres ou La fabrique culturelle au Québec. Association canadienne des organismes artistiques. (Juin 2014). *Ibid.*

²⁸⁷ Voir les recherches de Media Art Notation System de Richard Rinehart ; Performance Art Documentation Structure de Stephen Gray ; Media Matters du New Art Trust ; Digital Performance Archive de Steve Dixon ; Improvisation Technologies, a Tool for the Analytical Dance Eye de ZKM ; Synchronous Objects et Motion Bank de Forsyth Company ; Inside Movement Knowledge de Scott de Lahunta et Bertha Bermúdez ; Material for the Spine – A Movement Study de Steve Paxton.

7.2. L'Espace Perreault

L'Espace Perreault occupe une place unique dans la réflexion sur la préservation du patrimoine chorégraphique contemporain québécois. Elle vise à promouvoir au Canada et à l'étranger les œuvres chorégraphiques contemporaines québécoises, tout en développant une réflexion sur la préservation du patrimoine chorégraphique, sa constitution et sa mise en valeur (Boivin, Gagnon, 2015). Principal gardien de la mémoire du chorégraphe Jean-Pierre Perreault, la Fondation Jean-Pierre Perreault (ancienne appellation) à titre de titulaire des droits d'auteur sur les œuvres chorégraphiques et picturales de ce dernier, a tout d'abord travaillé à la valorisation des œuvres du chorégraphe pour, au fil des années, élargir sa mission aux œuvres chorégraphiques contemporaines québécoises (Boivin et Gagnon, 2015). L'Espace Perreault initie diverses activités pour la constitution et la transmission d'une mémoire de la danse contemporaine québécoise.

7.2.1 Jean-Pierre Perreault

La Fondation Jean-Pierre Perreault est créée en 1984 par le chorégraphe Jean-Pierre Perreault (1947-2002), une figure marquante de la danse contemporaine au Québec, dont le travail a été de nombreuses fois souligné et récompensé (Ginot, Michel, 2008)²⁸⁸. Perreault commence sa formation en arts appliqués, puis en danse avec Le Groupe de la Place Royale (GPR) à Ottawa, fondé par Jeanne Renaud en 1966 (Febvre, 1999). Il a dix-neuf ans lorsqu'il est introduit à la compagnie par Peter Boneham et Vincent Warren, amis et collaborateurs de Jeanne Renaud (www.espaceschoregraphiques2.com/fr/jean-pierre-perreault). Il se forme en danse contemporaine avec cette dernière et Peter Boneham, puis en danse classique avec Daniel Sellier et Vanda Intini. Il poursuit sa formation auprès de Merce Cunningham, James Waring (1969), Maggie Black (1980) à New-York et Yves Casati et Nora Kiss à Paris (1971). En 1967, il devient membre de la compagnie GPR, puis en 1971, il en assume la co-direction artistique avec Peter Boneham jusqu'en 1983 (Febvre,

²⁸⁸ En 1990, Perreault reçoit le Prix Jean A. Chalmers de chorégraphie et, en 1991 et 1993, le Grand Prix en danse du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal. Ce dernier accorde à L'EXIL-L'OUBLI le Grand Prix d'excellence 1999. En 1996, Perreault reçoit le Prix Jean A. Chalmers de distinction en chorégraphie pour l'ensemble de son œuvre.

2001). Baigné dans le milieu artistique québécois constitué des fondateurs du mouvement automatiste²⁸⁹, amis et collaborateurs de Jeanne Renaud, c'est dans une vision moderniste de l'art que s'amorce la démarche du créateur (Febvre, 2001, p.9).

La démarche chorégraphique de Perreault s'inspire aussi de ses voyages d'études en Europe, en Asie et en Afrique (Lacroix, 2002). Il s'intéresse à l'architecture, à la danse traditionnelle, aux arts sacrés ainsi qu'à l'influence du costume et de l'organisation sociale sur le vocabulaire chorégraphique (Febvre, 2001). Pour Perreault : « le plus gros de mon éducation a été de voyager, d'aller dans les musées, dans les théâtres, d'aller voir des choses, d'aller voir le monde surtout » (Febvre, 2001, p.9). Jean-Pierre Perreault crée plus de 48 chorégraphies qui seront appréciées en Europe, aux États-Unis et au Canada²⁹⁰. Différentes commandes d'œuvres lui ont été faites, notamment *Flyckt* (1991) pour le Ballet Cullberg de Suède sous la direction de Mats Ek, *Eironos* (1996) pour la compagnie Chrissie Parrot d'Australie et *The Comfort of Solitude* (2002) pour le Ballet National de Toronto sous la direction de James Kudelka. Le dernier projet de Perreault *Les Petites Sociétés* (2003) sera achevé à sa demande et après son décès par le metteur en scène de théâtre Martin Faucher. Jean-Pierre Perreault travaille aussi comme professeur au département de danse de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) de 1984 à 1992. Il compose, avec les étudiants du programme de danse de l'UQAM *Joe* (1983), une œuvre pionnière pour 24 danseurs qui a été montée de nombreuses fois et qui est devenue l'emblème de son travail chorégraphique. Il est invité comme artiste en résidence par l'Université Simon Fraser de Vancouver (1981) et au *Laban Center for Movement and Dance* du College Goldsmith de Londres (1982).

²⁸⁹ Les Automatistes sont un groupe d'artistes du Québec réunis autour du peintre Paul-Émile Borduas. Le mouvement regroupait les peintres Marcel Barbeau, Pierre Gauvreau, Jean-Paul Mousseau et Marcelle Ferron ; les écrivains Claude Gauvreau et Thérèse Renaud ; les danseuses et chorégraphes Françoise Sullivan, Françoise Riopelle et Jeanne Renaud ; la designer Madeleine Arbour ; l'actrice Muriel Guilbault, le photographe Maurice Perron et le psychiatre psychanalyste Bruno Cormier. Ils signent en 1948 le manifeste Refus Global rédigé par Borduas.

²⁹⁰ C.f. Jean-Pierre Perreault : <http://espaceschoregraphiques2.com/fr/jean-pierre-perreault/>

Les arts visuels jouaient un grand rôle dans son processus de création. Perreault aborde la danse par le biais du dessin, en amont de la chorégraphie. « La part visuelle de la chorégraphie était pour lui indissociable du mouvement », note Laurier Lacroix (Lacroix, décembre 2002). Il accompagne ses chorégraphies d'une production visuelle importante qui a d'ailleurs fait l'objet d'expositions²⁹¹. Pour Michèle Febvre, sa création picturale active un travail de « scéno-chorégraphie » (Febvre, 1999). Sa recherche scénographique l'amène à créer des pièces-installations comme *Éphémères* (1997) où le spectateur, en loge individuelle, choisit la durée de sa présence à l'œuvre dansé. D'autres fois, la danse est pensée en fonction des environnements scénographiques, dont les plans inclinés et les hauts modules sont déplacés à vue par les danseurs. Pour Perreault, le rapport au corps et à l'espace est souvent plus important que l'action (Lacroix, 2001). Ce dernier cherche à tisser des relations entre les sons et les mouvements (Febvre, 2001). Il s'intéresse corps au sonore dont la marche ou la course crée une trame sonore de par le bruit des pas et des bottes lourdes rythme le mouvement. L'aspect sonore de la chorégraphie comme l'éclairage sont des aspects signifiants dans l'approche chorégraphique de Perreault. Les corps sont révélés par une lumière qui module les scénographies en tableaux vivants (Febvre, 2001)..

Au travers ses chorégraphies, Perreault privilégie une approche globale de création entre chorégraphie, scénographie, éclairage, musique et costumes (Febvre, 2001). Il s'implique dans l'ensemble des éléments de sa conception scénique qui forment la représentation (musique, décor, costume, éclairage). Perreault développe une atmosphère totale et crée des univers occupés par ses danseurs. « La danse se situe toujours dans un lieu, on est toujours quelque part, dans le temps, dans un espace sonore, dans une lumière. Ce que je fais, ce sont des environnements : le moteur c'est l'humain, je cherche toujours l'humain. C'est pour cela que je ne fais pas de différence entre mon travail de chorégraphe, de scénographe ou de peintre : je suis un artiste qui utilise toutes sortes de possibilités » (Febvre, 2001, p.33). Le choix des interprètes dépendait pour lui d'une qualité de présence plutôt que de performances techniques (Febvre, 2001). Il voyait d'abord en ses danseurs « l'humain particulier puis la personnalité de l'interprète en état de danse » (Massoutre, 2002). La diversité des interprètes en âge comme en singularité amène à situer l'œuvre au-

²⁹¹ Voir annexe D : Expositions monographiques de Jean-Pierre Perreault.

delà de la personnalité des danseurs. Le choix des costumes comme des salopettes, des imperméables larges, des chapeaux, des robes trop grandes ou des chaussures lourdes camouflent le corps et le genre, tout comme il permet une unité plastique. Une grande place est laissée à l'interprète. Les danseurs de Perreault reviennent d'une chorégraphie à l'autre. La communauté qu'il réussit à rassembler autour de lui génère sa « langue, ses modes de rencontre, ses codes proxémiques, son patrimoine somatique transmis de génération en génération de danseurs de la compagnie » (Febvre, 2001, p.31). Ce langage de Perreault a aussi été transmis à plusieurs étudiants en danse au Québec qui ont eu comme professeurs les danseurs de Perreault.

En 1984, il fonde sa compagnie, la Fondation Jean-Pierre Perreault vouée à la création et à la diffusion de ses œuvres chorégraphiques. Longtemps nomade, la compagnie s'installe en 1992 à l'angle des rues De Lorimier et Sherbrooke à Montréal, dans l'ancienne église Saint-Robert-Bellarmin (Letarte, 2020). La Fondation devient, en 2000, la première organisation de danse propriétaire d'un lieu de création au Québec : L'espace chorégraphique. Dans ce nouvel espace, le chorégraphe décide, en plus d'y présenter ses futures créations, d'y reprendre d'anciennes œuvres :

Ça fait 30 ans cette année que je fais de la chorégraphie, et j'ai ressenti le besoin de retourner à certaines pièces. Moi, je ne crois pas que la danse soit éphémère. Comme la littérature et le théâtre, elle peut conserver des œuvres encore éloquentes, encore vivantes, et celles-ci forment le répertoire. Je ne vais pas reprendre toutes mes chorégraphies, mais certaines qui méritent d'être revues. Quand on remonte une pièce, on n'est plus du tout au niveau de la création, on est à celui de l'interprétation, et surtout, de la rencontre des danseurs avec le public (Letarte, 2020).

La domiciliation de la danse pour Perreault, s'accompagne d'une préoccupation pour la mémoire des œuvres.

7.2.2 Un devoir de mémoire

Après le décès du chorégraphe en 2002, la Fondation, dont la majorité des membres ont été des collaborateurs ou des danseurs de la compagnie, se questionne sur son rôle en tant qu'organisme intimement lié à son créateur (Fontaine, 2012). De plus, le contexte de

crise financière de 2002-2004 vient ébranler le milieu québécois de la danse (Doyon, 2005). En novembre 2004, la Fondation doit fermer le centre chorégraphique et l'édifice restera inoccupé jusqu'en 2007, quand le ministère de la Culture et des Communications du Québec octroie l'édifice au centre chorégraphique Circuit Est²⁹². Dans ce contexte de précarité, la question de la pérennité de la Fondation s'impose. La Fondation se consacre alors à l'établissement des conditions de sauvegarde et de conservation des œuvres du chorégraphe et à la révision de ses fondements. En 2006, le statut de la Fondation passe d'organisme de création et de production à celui de préservation, de transmission et de mise en valeur des œuvres chorégraphiques et picturales de Perreault (Fontaine, 2012).

Les premières actions de la Fondation ont consisté à pérenniser l'héritage artistique de Perreault par la constitution d'un fonds d'archives, grâce à une collaboration avec BANQ (Boivin, Rowat, 2015, p.401). Puis en 2008, la FJPP conclut une entente de partenariat avec la Place des arts (PdA) pour la sauvegarde et la mise en valeur d'une partie de l'œuvre picturale du chorégraphe (Brochu, 2008). En 2009, à l'occasion des seconds états généraux de la danse professionnelle initiés par le RQD, trois recommandations sont votées en assemblée, afin de favoriser des projets visant la collecte, l'archivage et la mise en valeur du patrimoine chorégraphique (RQD, 2009). Dans ce contexte, en 2011, la Fondation élargit sa mission et s'engage pour une valorisation du patrimoine chorégraphique contemporain québécois. La FJPP exerce alors un mandat en 4 volets : « la documentation et la mise en valeur d'œuvres chorégraphiques; l'interprétation et la mise en valeur des collections relatives au patrimoine de la danse contemporaine québécoise ; la recherche et la création de savoirs sur la danse contemporaine québécoise et son patrimoine et enfin, la création de services et d'outils de nature documentaire, juridique et de gestion relatifs à la préservation du patrimoine chorégraphique contemporain québécois » (Rowat et Boivin, 2015, p.405). L'Espace Perreault devient un acteur majeur pour la préservation de la danse contemporaine québécoise.

²⁹² Il abrite les studios Jeanne-Renaud et Peter Boneham, les bureaux administratifs de l'organisme et pendant un moment ceux de la FJPP.

7.3. Mise en mémoire du patrimoine chorégraphique contemporain québécois

L'Espace Perreault envisage la préservation du patrimoine chorégraphique du point de vue de la conservation documentaire et de la transmission de l'œuvre qui procède d'une mémoire orale et corporelle et d'un patrimoine inscrit dans le corps (Boivin et Gagnon, 2015, p.97). Pour Marc Boivin, un devoir de mémoire comme celui de la Fondation, commence avec la prémisse que cette mémoire sera toujours partielle et subjective, mais aussi qu'elle s'inscrira dans un univers où la définition même de la chorégraphie est changeante (Boivin et Gagnon, 2015).

La sauvegarde d'un patrimoine chorégraphique ne devrait pas équivaloir à une muséification simpliste, à la consignation de ses artefacts sous une cloche de verre. Il s'agit plutôt de trouver les stratégies de partage de ses éléments constitutifs et de son contexte de création, afin de voir à sa perpétuation par d'autres voies, que ce soit celle de la recherche, de l'écriture, de l'éducation ou, bien sûr, de la reconstruction (Boivin et Rowat, 2015, p. 405).

Les divers modes de préservation la FJPP révèlent un mode de mise en mémoire à la fois documentaire et vivant de la danse.

7.3.1 Valorisation et transmission du patrimoine dansé : Espaces chorégraphiques EC2

La FJPP a développé, en 2016, la plateforme numérique Espaces chorégraphiques EC2 dédiée à la danse contemporaine québécoise.²⁹³ Cette initiative numérique réunit de nombreux partenaires du milieu de la danse, dont la Fondation Margie Gillis, Fortier Danse Création, La 2^e Porte à Gauche, Le Carré des Lombes, Louise Bédard Danse, Lucie Grégoire Danse, PPS Danse, ainsi que BAnQ et le Département de danse de l'UQAM. EC2 mène des projets de documentation, d'exposition, de valorisation et de transmission du patrimoine chorégraphique contemporain québécois (Carpentier, 2016). Avec cette plateforme, la Fondation souhaite aussi travailler de concert avec le milieu de la danse et donner une visibilité à des partenaires québécois, canadiens et internationaux préoccupés par les questions du patrimoine, d'archivage et d'histoire de la danse. EC2 explore diverses

²⁹³ C.f. Communiqué de presse de la Fondation Jean-Pierre Perreault. (22 septembre 2016). Récupéré de : <http://espaceschoregraphiques2.com/fr/actualites/nouvel-espace-virtuel-de-la-danse-contemporaine-et-actuelle-quebecoise-a-la-portee-de-tous/>

formes de documentation et de transmission de la danse contemporaine et fait de la trace et de la mémoire de la danse une préoccupation centrale.

EC2 rassemble sur sa plateforme numérique une collection numérique de boîtes chorégraphiques, une médiathèque, une exposition virtuelle sur le chorégraphe Jean-Pierre Perreault de même qu'un espace dialogues où l'on peut télécharger différents textes autour des enjeux liés à la documentation, la préservation et la transmission d'œuvres chorégraphiques contemporaines. EC2 rend aussi disponible des documents à caractère juridique, archivistique et pédagogique autour de la préservation de la danse (Boivin et Gagnon, 2015). Le portail initie des activités de médiation culturelle dans différentes écoles grâce au projet *Parcours pédagogiques*. À travers la mission de la Fondation et ses activités, on constate que les grandes fonctions muséales du modèle PRC (préservation, recherche, communication), sont bien présentes au sein de ce « laboratoire des mémoires de la danse »²⁹⁴. La superposition des calques des diverses activités révèle une approche muséologique *in situ* pour la préservation du patrimoine chorégraphique québécois.

La plateforme numérique EC2 rassemble une documentation audiovisuelle et écrite sur des œuvres chorégraphiques des différents partenaires du projet et participe à l'inscription d'une mémoire de la danse. La numérisation des documents liés à des œuvres chorégraphiques et l'accessibilité en ligne de contenus participent à la valorisation d'un patrimoine dansé (Régimbeau, 2013). Le mode opératoire de la plateforme EC2 détermine la valorisation, la connaissance, la diffusion comme l'usage de certaines mémoires. Néanmoins dans ce contexte numérique, il reste important de questionner le processus de documentation et d'organisation de l'accès aux contenus qui impliquent souvent des choix de sélection et de représentation qui ne sont pas neutres et qui peuvent d'une certaine façon comme le note Gérard Régimbeau conditionner l'archive et son interprétation (Régimbeau, 2013). Comment le document en danse prend t-il forme dans l'espace numérique ? Comment est-il interprété ? Quelle image de la danse se construit ?

²⁹⁴ C.f Communiqué de presse de la Fondation Jean-Pierre Perreault, Montréal, 22 septembre 2016.

Le phénomène d'informatisation de la culture ouvre le champ de préservation du patrimoine numérique. S'inscrivant dans la culture du web, EC2 est toutefois plus qu'un site web consacré à la publication d'informations bibliographiques ou archivistiques. EC2 permet la consultation et la présentation de contenus sur un large réseau, à la disposition de tous, en dehors d'un contexte strictement patrimonial ou muséal. Le projet étant encore à ses débuts, l'avenir nous dira en quoi et comment EC2 participera au web des données patrimoniales. Concevoir un site dédié à la mise en valeur d'œuvres chorégraphiques québécoises est certes une prémisse à un projet qui pourrait prendre la forme d'un portail muséal virtuel. Néanmoins, la question de la conservation du patrimoine chorégraphique matériel apparaît alors encore plus urgente et nécessaire. Montrer sans conserver ne permet pas de préserver la globalité d'un patrimoine. La conservation matérielle et archivistique sont nécessaires pour construire et constituer à long terme le patrimoine chorégraphique. La valorisation et la transmission d'un patrimoine dansé doivent être accompagnées d'une domiciliation et d'une conservation du patrimoine matériel. Avec le projet de collection numérique des boîtes chorégraphiques, EC2 signifie l'importance qu'il accorde à toute démarche de documentation pour constituer une mémoire matérielle autour de l'œuvre.

7.3.2 Les boîtes chorégraphiques : un outil de documentation et de transmission

Pour l'Espace Perreault, la démarche de documentation d'une œuvre chorégraphique est un élément essentiel dans la constitution d'une mémoire de la danse. Le projet des boîtes chorégraphiques témoigne de l'importance de rassembler des documents constitutifs du cycle de vie d'une œuvre, de la création à la diffusion, à des fins de reprise et de transmission (Boivin, Gagnon, 2015). Les boîtes chorégraphiques rassemblent différents éléments qui ont menés à la création d'une œuvre (Boivin, Gagnon, 2015). Elles permettent la conservation des documents autour de l'œuvre et contribue à « transmettre et à garder vivant le répertoire chorégraphique québécois » (Fontaine,

2012).²⁹⁵ La collection numérique des Boîtes chorégraphiques est consultable en partie sur le site web et est en vente à des fins pédagogiques, de recherche ou de reprise²⁹⁶.

Ce modèle de documentation de la boîte chorégraphique a été initié par Ginelle Chagnon, répétitrice et proche collaboratrice de Perreault de 1984 à 1999 (Gallet, 2012). Il consiste à créer et à rassembler dans une boîte des documents qui décrivent les éléments constitutifs de la production et de la création d'une pièce chorégraphique, en vue de la reconstruction ou de l'adaptation d'une œuvre (Gallet, 2012). Cette démarche n'est pas sans rappeler le projet DOCAM (Documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques) qui souligne l'importance du traitement documentaire comme mode de conservation et de valorisation des œuvres éphémères ou, encore, les Capsules de danse de Merce Cunningham ou les *Time capsule* d'Andy Warhol (Bénichou, 2010)²⁹⁷.

La documentation assure la conservation d'une mémoire de l'œuvre dans le but de sa passation dans un contexte de reprise, d'enseignement, de recréation, de recherche ou de mise en valeur. Pour Michèle Febvre « transmettre un patrimoine chorégraphique sous-entend une pédagogie de la transmission capable, non seulement de « faire faire » la danse, mais également d'en assurer la compréhension esthétique, sociale, historique et humaine – autrement dit de donner du sens (et non « le » sens) à la reconstruction d'une œuvre » (Fontaine, 2012). Le modèle documentaire des boîtes chorégraphiques théorisé par Michèle Febvre présente une approche qui tend vers une multiplicité de regards dans le choix des supports à conserver (notes chorégraphiques, images, musique, scénographie, entretiens, etc.) (Fontaine, 2012). Les boîtes rassemblent des traces tangibles, mais aussi

²⁹⁵ Plusieurs pièces de Perreault ont fait l'objet de boîtes chorégraphiques dont quelques unes choisies d'abord pour leur potentiel historique et pédagogique comme *Dernière paille*, *Huit minutes* et *Continental*. La Fondation a élargi le projet à d'autres pièces chorégraphiques québécoises : *Bras de plomb* (Fortier Danse Création), *Duos pour corps et instruments* (Le Carré des Lombes), *Cartes postales de Chimère* (Louise Bédard), *Les choses dernières* (Lucie Grégoire) et *Bagne* (Jeff Hall et Pierre-Paul Savoie).

²⁹⁶ Annexe D : Exemple d'une Boîte chorégraphique de la Fondation Jean-Pierre Perreault.

²⁹⁷ DOCAM. *Guide de préservation des œuvres à contenu technologique*.

<<http://www.docam.ca/fr/guide-de-conservation.html>> ; *Capsules de danse* de Merce Cunningham <http://dancecapsules.mercecunningham.org/?8080ed> ; *Time Capsules* d'Andy Warhol <http://www.warhol.org/tc21/main.html>

des éléments plus subjectifs, comme les sources d'inspiration (sous forme de notes, de dessins, de carnets, etc.) ; les récits et les critiques parus participent aussi au travail de documentation ainsi que des documents permettant de comprendre une œuvre, son contexte, son esthétique, sa portée, etc. (Boivin et Gagnon, 2015). Pour Ginelle Chagnon, la documentation est la seule chose qu'on puisse faire pour s'assurer que les œuvres chorégraphiques aient une vie prolongée (Gallet, 2012).

Il reste que le défi de conservation des boîtes chorégraphiques est celui de ne pas muséifier par la mise en boîte qui peut correspondre à une forme d'enfermement. L'archivage des traces subjectives semble être une approche qui permet à la fois de donner place aux intentions de création (entretiens avec le ou la chorégraphe et les interprètes; notes ayant précédé la naissance de l'œuvre, etc.) comme à la contextualisation de l'œuvre. Des éléments qui serviront à la reprise d'une œuvre et à sa transmission pour permettre au public d'en faire et vivre l'expérience (Boivin, Gagnon, 2015). En effet, comme le note Danièle Desnoyers, qui a fait l'expérience d'une reprise chorégraphique pour *Duos pour corps et instruments* à partir des boîtes chorégraphiques, la documentation devrait comporter davantage d'éléments liés à la corporéité des danseurs comme aux spécificités des émotions et des intentions (Desnoyers, 2018). Malgré l'accès facile aux traces des éléments autour d'une œuvre, cette dernière souligne l'absence de sources du langage chorégraphique et de la genèse du mouvement dans le processus de documentation des boîtes chorégraphiques²⁹⁸. Il semble essentiel de s'intéresser aux témoignages des danseurs comme de leurs apports dans le processus de création de l'œuvre chorégraphique. Partant de l'idée que la reprise d'une œuvre varie nécessairement selon l'interprète et l'interprétation, il apparaît essentiel de s'intéresser aux danseurs dans le processus de documentation et de transmission d'une œuvre.

²⁹⁸ En ce sens, son projet de recherche en collaboration avec le CRSH souhaite baliser l'approche de documentation d'une œuvre chorégraphique. Pour la chorégraphe, la documentation doit se faire selon une fréquence hebdomadaire. La caméra doit filmer selon un plan rapproché et toujours près des corps. La captation est accompagnée d'une prise de notes dans un carnet de pratique tenue par une personne extérieure. L'écriture permet la transmission d'une intention de danse. À chaque semaine un montage du travail filmé effectué est réalisé.

L'exercice de documentation du processus de création d'une œuvre en vue d'une reprise vient interroger le statut de l'œuvre en danse, l'apport de l'interprète dans la création et les modalités de transmission. L'œuvre chorégraphique est mobile, vivante et dotée d'une histoire, liée à des usages et un ensemble de relations (Gravel, 2012). L'écriture chorégraphique s'engage dans et par le corps du danseur (Louppe, 2004, p.61-81). Ainsi, le corps, « portant son histoire, exécute un mouvement de façon aussi singulière que son histoire de corps est unique » (Leduc, 2007, p.17). Pour Caroline Gravel, « la création de l'œuvre chorégraphique s'engendre avec l'artiste interprète » (Gravel, 2012, p.15). Ainsi, pour Gravel, le chorégraphique, comme écriture des corps, est pluriel et se fait en présence du chorégraphe et des danseurs (Gravel, 2012, p.19). La chorégraphie serait un espace de création à partager, un « espace consubstantiel » (Gravel, 2012, p.29) et l'œuvre en danse contemporaine une « œuvre du commun » (Charmatz et Launay, 2002, p.86). En ce sens, la création chorégraphique n'est pas un fait unique d'un auteur. (Louppe, 2004, p.73). Une certaine paternité du danseur sur l'œuvre chorégraphique devrait aussi être reconnue.²⁹⁹ Néanmoins, comme il n'est pas possible d'isoler l'œuvre du danseur, comment alors garder une trace de l'interprétation où s'articulent des savoirs corporels et des états de corps ?

La question de la conservation et de la transmission des mémoires d'une œuvre chorégraphique renvoie pour Caroline Gravel à celle de la permanence de l'objet car, pour être repris et transmis, « l'objet » doit avoir perduré jusque-là (Gravel, 2012). Et pour qu'il y ait passation, il doit y avoir une ou des mémoires. Pour Caroline Gravel, l'historicité des œuvres fait état d'une paternité et d'une possible transmission et, conséquemment, d'une permanence. En somme, transmettre le geste chorégraphique est un travail « d'anamnèse, de reconstitution qui appelle ces savoirs objectifs et subjectifs au processus de recréation » (Gravel, 2012, p.36). Ainsi, chaque œuvre appelle son modèle de transmission.

²⁹⁹ Au sujet de la reconnaissance du danseur, il faut noter les démarches de l'Union des artistes (UDA), syndicat mandaté pour négocier et renouveler des ententes collectives avec les compagnies de danse de répertoire et de création au Québec. L'assemblée du 24 octobre 2011 a laissé entrevoir l'espoir d'une reconnaissance de la paternité du danseur sur l'œuvre chorégraphique à travers le droit de reprise. (Fisette, 2011, p.3).

En ce sens, la boîte chorégraphique devient en quelque sorte cet « objet matériel » qui assure une permanence de l'œuvre, comme elle permet une reprise et la passation de certaines mémoires. Avec les boîtes chorégraphiques, il y a certainement une tentative de préserver l'œuvre chorégraphique mais, concrètement, ce sont des traces qui sont conservées et organisées en vue de rendre une lecture et une interprétation possible. Telle une partition qui ne fixe pas l'œuvre, dans une écriture unique mais qui résulte plutôt d'un processus interprétatif, la boîte chorégraphique est un outil de documentation et de transmission d'une œuvre en danse.

7.3.3 Conservation et domiciliation du patrimoine artistique de Perreault

La FJPP, est voué à la pérennité, à la protection, à la diffusion et à la promotion du patrimoine artistique de son fondateur par conséquent à la préservation des œuvres artistiques (chorégraphiques, musicales ou visuelles) de Perreault. À cette fin, un comité de protection des œuvres visuelles du chorégraphe³⁰⁰ et un comité de protection de ses œuvres chorégraphiques³⁰¹ ont été constitués. Si Jean-Pierre Perreault est reconnu comme chorégraphe, sa riche production visuelle est moins connue. Une bonne partie de son travail n'a pas été conservé et entreposé dans des conditions qui répondent aux exigences de conservation des institutions muséales ou patrimoniales. D'ailleurs comme le note Laurier Lacroix, les dessins et tableaux de Perreault n'ont pas trouvé de place dans les collections publiques, ce qui questionne leur statut et à leur place dans une histoire de l'art contemporain au Québec (Lacroix, 2002).

Grâce au comité, des démarches de domiciliation du patrimoine artistique de Perreault ont été engagées. En 2008, la Place des arts (PdA) et la FJPP ont conclu une entente de prêt pour l'entreposage de trente-sept scénographies et pour une exposition permanente de douze toiles³⁰². Une partie des scénographies d'*Eironos* et *Les Années de pèlerinage* se trouvent en exposition permanente au Théâtre Maisonneuve de la PdA, dont

³⁰⁰ Composé de Laurier Lacroix, Michèle Febvre et Louis-Pierre Trépanier.

³⁰¹ Composé de Bertrand Chénier, Ginelle Chagnon, Sylviane Martineau et Jeanne Renaud.

³⁰² L'engagement est revu par les deux partis aux 5 ans et est effectif pour une durée de quatre vingt dix neuf ans.

six éléments de décor de la chorégraphie *Les Années de pèlerinage* exposés au foyer de la mezzanine et six autres d'*Eironos* accrochés dans le hall d'entrée du théâtre³⁰³,³⁰⁴. L'exposition permanente assure la pérennité du patrimoine de Perreault et sa diffusion au grand public. La PdA s'engage a minima à protéger l'intégrité de ces œuvres en maintenant un périmètre de protection tout en vérifiant régulièrement la qualité d'accrochage et les usures possibles. On retrouve également certains éléments scénographiques qui sont entreposés dans un local de la PdA. Les lieux sont sécurisés au meilleur de leur capacité et la PdA dispose d'assurances responsabilité civile générale et de dommages. La PdA s'engage à traiter les œuvres avec soin et à avertir la FJPP dès qu'elle a connaissance de toute dégradation des conditions d'entreposage. Mais à notre visite, de nombreuses boîtes étaient à l'extérieur du local et semblait avoir été en contact avec de l'eau. Le Centre national des Arts (CNA) à Ottawa garde aussi en dépôt certains décors dans ses entrepôts. En ce qui concerne les costumes, certains sont rangés à la PdA. Ceux qui étaient en bon état ont été répertoriés et photographiés et certains sont encore utilisés lors de stages. À moyen terme, il n'y a pas de projets de mise en valeur de ces artefacts (Fontaine, 2012). Certaines œuvres picturales et gravures réalisées par Perreault ont été exposées et mises en ventes en février 2012 aux galeries Roger Bellemare et Christian Lambert à Montréal.

Différents lieux conservent des archives et des documents liés à Jean-Pierre Perreault. Donné en avril 2007 par la Fondation Jean-Pierre Perreault, le fonds Jean-Pierre Perreault (1975-2004), conservé à la BAnQ Vieux Montréal, réunit des documents d'archives sur sa vie personnelle, son travail artistiques et les activités administratives et artistiques de la Fondation Jean-Pierre Perreault.³⁰⁵ Le fond comprend un grand nombre d'œuvres visuelles (carnets de dessins, esquisses, croquis). Le fonds, créé sur supports multiples, rassemble des archives textuelles³⁰⁶. Les affiches du Fonds Jean-Pierre Perreault

³⁰³ Voir annexe D : Conserver et montrer : œuvres picturales, artefacts et archives.

³⁰⁴ Cf. La collection d'œuvres d'art de la Place des Arts. Récupéré de : <https://placedesarts.com/fr/blogue/les-ann%C3%A9es-de-p%C3%A8lerinage-1996-et-eironos-1996>

³⁰⁵ Fonds d'archives Jean-Pierre Perreault, cote P787.

³⁰⁶ Numériques, des photographies, des vidéos, des films et des enregistrements sonores.

sont conservées à la Collection nationale et sont disponibles au centre de conservation de la BAnQ de la rue Holt³⁰⁷.

D'autres institutions conservent des artefacts. À la BAC, un maillot de danse, telle une relique de héros, porté par Jean-Pierre Perreault lors du spectacle « trilogie, partie 1 » du Groupe de la Place royale, présenté en 1972, est conservé dans le fonds Peter Boneham. La Bibliothèque de la danse Vincent-Warren conserve les fonds d'archives d'Iro Valaskakis Tembeck et de Linde Howe-Beck où l'on retrouve des photographies (env. 168), des programmes de spectacles (155), des affiches (38), des livres (44), des vidéos (spectacles, films, entrevues) et autres documents (23) sur Jean-Pierre Perreault. La majorité des documents ont été numérisés et sont consultables en ligne sur le site de la bibliothèque. Le centre d'archives canadien *Dance collection danse* conserve certains documents et artefacts.³⁰⁸ Le magazine DCD a publié 5 numéros sur Jean-Pierre Perreault (numéros 42, 44, 51, 55, 66) consultables en ligne et un livre sur le chorégraphe est conservé dans la collection. Dans la « section exposition » du site web de DCD, une page sur le chorégraphe présente une brève biographie, des photographies et la description des archives conservées (LaFrance, 2011).

³⁰⁷ Le fonds est constitué : env. 40.2 mètres linéaires de documents textuels ; env. 700 photographies : épreuves, diapositives, négatifs ; 240 gravures : affiches ; env. 700 plans ; env. 750 vidéos cassettes VHS ; env. 100 bandes magnétiques : cassettes ; 3 autres documents : 1 trophée, 2 médailles.

³⁰⁸ Une correspondance avec Carol Anderson, une boîte de cartes postales peintes par Perreault (1 ouverte et 2 scellées), des programmes de spectacles, des dossiers de presses, des billets de spectacles, des articles de journaux, du matériel publicitaire et des documents administratifs. Un costume de *Joe* est également conservé. On retrouve 17 VHS (*Continental* (1973), *Monuments* (1975), *Calliope* (1982), *Rudolphe* (1983), *Joe* (1983), *Stella* (1985), *Highway '86* (1986), *Nuit* (1986), *Les Lieux dits* (1988), *Piazza* (1988), *Orénoque* (1990), *Fly ckt* (1991), *Iles* (1991), *Adieux* (1993), *La Vita* (1993), *Installation choréographique I: L'Instinct* (1994), *Les Années de Pèlerinage* (1995/96), *Eironos* (1996).), un DVD de spectacles et des photographies.

7.3.4 Valorisation numérique et virtuelle³⁰⁹

Dans sa recherche d'une pérennité de la danse, la FJPP relève le défi de la préservation de la mémoire chorégraphique en optant pour une valorisation numérique (Lalonde, 2012). *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe, une exposition virtuelle* (2012) illustre un mode de mise en mémoire archivistique et virtuelle de l'œuvre chorégraphique et picturale de Jean-Pierre Perreault dont les sources constituent des références à la mémoire du travail du chorégraphe³¹⁰. L'exposition est une des premières actions de valorisation du patrimoine artistique du chorégraphe dont l'objectif est d'ouvrir une fenêtre sur un pan de l'histoire de la danse contemporaine au Québec. L'exposition virtuelle devient le contexte muséal et patrimonial où l'objet, sorti de son contexte original, peut être préservé grâce au support Internet et ses possibilités de présentation et de conservation (Desvallées, Schärer, Drouguet, 2011). Réalisée en collaboration avec le Centre d'archives de Montréal, BAnQ, Hexagram-UQAM, Toxa, Turbulent Média inc. et avec le soutien financier du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec, l'exposition vient assurer la transmission et la mise en valeur du patrimoine artistique de Perreault auprès du grand public³¹¹.

Le corpus de l'exposition est composé d'éléments provenant de la collection de la Fondation, du Fonds Jean-Pierre Perreault de la BAnQ³¹² et du Fonds Le Groupe de la Place Royale de BAC. L'exposition, dans les deux langues officielles du Canada, présente de manière interactive des extraits audiovisuels, des entrevues, des dessins, des photos, des croquis et des notes chorégraphiques accompagnés d'une mise en contexte historique³¹³. Les œuvres chorégraphiques sélectionnées³¹⁴ sont présentées accompagnées d'un corpus

³⁰⁹ C.f. Côté, J. (2015). De la danse au musée : Mémoires de l'œuvre chorégraphique contemporaine. *Muséologies*, Les cahiers d'études supérieures, volume 7, n.2.

³¹⁰ Annexe D : Dossier photographique de l'exposition *Jean-Pierre Perreault chorégraphe*.

³¹¹ C.f. *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe, une exposition virtuelle*.

<<http://jeanpierrepereault.com/accueil>>

³¹² Partenaire principal de l'exposition, la BaNQ a numérisé plus de 600 artefacts du fonds Jean-Pierre Perreault (dont des carnets, des photos, des affiches, etc.).

³¹³ De Laurier Lacroix, Michèle Febvre et Mathieu Albert.

³¹⁴ *Monument*, 1975 ; *Dernière paille*, 1977 ; *In Situ (Les dames aux vaches)*, 1978 ; *The Highway '86*, 1986 ; *Event Piazza*, 1988) ; *Vent d'est*, 1977 ; *Joe*, 1983 ; *Stella*, 1985 ; *Nuit*,

documentaire composé d'écrits, d'extraits audiovisuels, d'entrevues, de dessins, de croquis, de notes chorégraphiques, de notations, de fiches techniques, de carnets de dessins, de billets de spectacle, d'articles de journaux ou de revues spécialisées et de documents d'archives numérisés. On retrouve également une bibliographie sélective qui témoigne de l'ampleur de la recherche qui a été faite autour de l'œuvre du chorégraphe, ainsi que des dossiers pédagogiques à l'intention des enseignants.

L'exposition virtuelle met en valeur certaines œuvres du chorégraphe ainsi que son parcours, sa création et ses principaux collaborateurs. Ginelle Chagnon, directrice artistique du projet et proche collaboratrice de Perreault, a participé, avec différents collaborateurs du chorégraphe et des personnes qui connaissaient bien son travail, à la sélection des œuvres et des artefacts à mettre en valeur. La sélection des documents s'est faite en fonction de ce qui représentait le mieux le parcours chorégraphique de Perreault car, pour Chagnon, les documents choisis doivent servir à la mémoire du travail de Jean-Pierre Perreault (Gallet, 2012). L'exposition réunit donc des documents qui offrent un portrait de l'ensemble du processus chorégraphique d'une pièce ou d'un spectacle.

Le projet d'exposition virtuelle a aussi été l'occasion de constituer de nouvelles données. Ginelle Chagnon a réalisé, entre 2009 et 2013, des entretiens avec plusieurs collaborateurs et danseurs du chorégraphe (Gallet, 2012)³¹⁵. Les entrevues ont été animées par Ginelle Chagnon et parfois Philip Szporer, puis réalisées par Marlène Millard et Priscilla Guy. Hébergées sur la plateforme YouTube, elles font désormais partie de la collection de la Fondation Jean-Pierre Perreault. Ces entrevues sont une source interne unique sur l'œuvre de Perreault et offrent des renseignements sur le processus de création et de production de spectacles comme sur des expériences de vie et des pratiques de la compagnie³¹⁶. Pour Chagnon :

1986 ; *Adieux*, 1993 ; les installations chorégraphiques (*L'Instinct*, 1994 ; *Les éphémères*, 1997 ; *Les ombres*, 2001) ; *Eironos*, 1996 ; *Les années de pèlerinage*, 1996.

³¹⁵ Les personnes interviewées sont : Tassy Teekman, Michael Montanaro, José Evangeliste, Sylviane Martineau, Michèle Febvre, Michel Gonneville, Jean Gervais et Sylvain Émard.

³¹⁶ Plus spécifiquement sont abordés la structure chorégraphique, la création de mouvement, les consignes chorégraphiques, les influences du chorégraphe, le déroulement de la reprise d'une pièce, la conception de l'éclairage, l'expérience du danseur par rapport à l'espace, à la musique,

La seule chose qu'on puisse faire pour s'assurer que les œuvres aient une vie prolongée, [...] c'est de créer toutes sortes de documents autour de ces œuvres-là. C'est la même chose qu'un fait historique, c'est la mémoire écrite de la parole qui nous indique que ces moments-là ont existé (Gallet, 2012).

L'entretien filmé devient un objet-témoin d'une mémoire issue d'une cueillette d'informations et s'avère un gage de la sauvegarde d'un patrimoine oral et gestuel.

L'exposition a nécessité un travail de sélection, de documentation, de numérisation et de mise en récit. L'exposition virtuelle apparaît ainsi comme un moyen d'écrire une mémoire autour des œuvres chorégraphiques et de donner un sens à chaque document en l'intégrant dans un discours commun. L'exposition révèle une multiplicité de sources et de points de vue qui peuvent documenter une œuvre chorégraphique. La mise en récit du corpus documentaire contribue à valoriser le travail à l'œuvre dans l'acte de danser. En plus de mettre en valeur et de conserver une mémoire de la danse, l'exposition virtuelle devient un outil de travail pour la reprise des œuvres comme le propose les activités pédagogiques. Les différentes traces rassemblées ont permis de faire de l'exposition virtuelle une initiative unique pour la valorisation d'un héritage chorégraphique contemporain.

7.3.5 Muséalisation de l'œuvre chorégraphique au MCQ³¹⁷

L'élargissement de la notion de patrimoine culturel et la reconnaissance de ses dimensions immatérielles, telles que les a définies l'UNESCO en 2003, ont orienté les musées vers de nouveaux champs d'action. Les dimensions immatérielles du patrimoine s'imposent et se heurtent aux pratiques traditionnelles des musées qui doivent, dès lors, modifier leurs modalités d'exposition et de collecte, et envisager autrement la pérennisation des nouveaux objets de mémoire. L'exposition *Corps rebelles* présentée au Musée de la civilisation à Québec (MCQ) met en valeur un patrimoine immatériel qui s'inscrit dans ce nouveau courant : l'art vivant. L'exposition met de l'avant la dimension

aux costumes et aux exigences physiques et mentales avec lesquelles il devait composer.

³¹⁷ C.f. Côté, J-A, (2015). *Corps rebelles : la danse s'expose* (p.123-136), *Théma*. Québec : Musée de la civilisation.

active et vivante de la mémoire de la danse contemporaine, en plaçant le processus de création au cœur même de l'exposition et en invitant les visiteurs à une expérience immersive. L'examen de différentes facettes de l'exposition rend compte des approches et moyens muséologiques déployés par le MCQ pour la mise en exposition des dimensions immatérielles et performatives de la danse contemporaine.

La Fondation Jean-Pierre Perreault, dont la mission s'inscrit dans un mouvement de valorisation et de transmission du patrimoine québécois de la danse contemporaine, s'associe dès le départ au projet d'exposition *Corps rebelles*. Le parti-pris est de rendre en temps réel ce que la danse montre et ce que le spectateur reçoit d'une œuvre chorégraphique. Entre la mise en exposition de la mémoire matérielle et la médiation de la mémoire vivante de la danse, *Corps Rebelles* aborde le problème de la trace et de la mémoire de la danse contemporaine. L'exposition relève le défi de la mise en exposition de la mémoire vivante et documentaire de la danse par une muséographie immersive et dans une perspective patrimoniale de conservation et de transmission de la danse. L'approche de muséalisation de l'œuvre chorégraphique du MCQ apparaît un exemple singulier de mise en espace et en récit d'une mémoire documentaire et vivante de la danse contemporaine.

7.3.5.1 Corps rebelles : la danse s'expose³¹⁸

Réalisée par l'équipe du Musée de la civilisation avec la collaboration de Moment Factory³¹⁹ et de la Fondation Jean-Pierre Perreault, de même qu'appuyée par un comité consultatif constitué de membres de la communauté de la danse, l'exposition *Corps rebelles* (2015) invite à la découverte d'œuvres et de créateurs chorégraphiques contemporains québécois et internationaux. Présentant la danse comme un langage universel et un reflet de société, *Corps rebelles* propose au grand public une expérience sensible et immersive de la danse contemporaine. Le corps est, en effet, le point de départ

³¹⁸ C.f. Côté, (2015). *Corps rebelles : la danse s'expose*. Théma, la revue des Musées de la civilisation à Québec, n.3.

³¹⁹ Basé à Montréal, Moment Factory est un studio de création spécialisé dans la conception et la production d'environnements multimédias qui a travaillé sur plus de 300 spectacles dans le monde.

de l'exposition. La phrase de Rudolph Von Laban, « Tout être humain porte en lui un danseur », sont les premiers mots que le visiteur peut lire à l'entrée de l'exposition, tels une maxime que chaque visiteur peut s'approprier et autour de laquelle s'articule un des objectifs généraux de l'exposition, soit l'expérience de la danse par les sens et le corps³²⁰.

L'exposition comprend sept zones et invite les visiteurs à suivre un parcours thématique qui définit les six corps³²¹. Les six thématiques axées autour du corps : *urbain*, *naturel*, *atypique*, *politique*, *virtuose* et *multi*, jalonnent le parcours et regroupent les œuvres sélectionnées pour l'exposition. Le *corps urbain* porte sur les œuvres dont l'écriture chorégraphique se situe près de la marche, les danses de rue ou celles rendant compte d'un environnement urbain. Le *corps naturel* révèle les formes libres, instinctives, naturelles et fluides des mouvements du corps. Le *corps atypique* présente des œuvres ou manifestations de corps hors-norme (transformé, handicapé, hybridé) qui remettent en question l'image du corps parfait. Le *corps politique* propose des chorégraphies engagées et revendicatrices, associées à des mouvements bruts, à la nudité et à la non-danse. Le *corps virtuose* regroupe des œuvres et des créateurs qui repoussent les limites du corps, liées à l'idée de performance, à la technique et à la puissance physique, mais qui dévoilent aussi une certaine fragilité et une poésie. Le *corps multi* est associé à l'interdisciplinarité ou à l'apport des nouvelles technologies. Ces sous-thématiques structurent le propos de l'exposition et entraînent les visiteurs dans une trame discursive autour du corps.

Dès l'entrée de l'exposition un texte présente l'intention du projet et le défi de la mise en exposition du patrimoine immatériel de la danse, tout en donnant les mots clefs (corps, rebelle, vivant) pour la compréhension du fil conducteur autour duquel l'exposition s'est construite. La première zone propose un espace didactique, offrant une brève définition de la danse contemporaine et une introduction à son histoire à travers certaines de ses figures majeures. Le contenu didactique est mis en valeur par quatre bannières opaques qui donnent à voir une iconographie avec descriptif textuel. Passé cette première zone, le

³²⁰ Voir annexe D : Fiche technique et descriptive des contenus phares de l'exposition *Corps Rebelles* au Musée de la civilisation à Québec.

³²¹ Voir annexe D: Dossier photographique *Corps Rebelles* au MCQ.

visiteur découvre la salle principale qui regroupe le dispositif du *Carrefour du printemps*, les *Six corps en expansion* et des *Capsules de contenus* puis, dans un espace séparé, la zone du *Studio*. Au centre de la salle principale, se trouve le *Carrefour du printemps*, une installation vidéo sur 8 écrans disposés de façon circulaire, qui propose au visiteur une expérience immersive, visuelle et sonore. Cette installation réalisée par Moment Factory présente différentes versions du *Sacre du printemps* de Nijinsky (1913), telle une re-création chorégraphique rythmée par la musique d'Igor Stravinsky. Tout en sensibilisant le visiteur à la portée artistique et sociétale d'une œuvre en danse, elle montre la diversité des interprétations et des écritures chorégraphiques qu'une même œuvre peut porter.

Autour de cette installation, on retrouve la zone des *Six corps en expansion*, articulée autour des sous-thématiques liées au corps. Cette zone est constituée de six unités immersives qui présentent les corps thématiques et donnent à percevoir, à travers une production de contenu réalisée par le musée, des discours d'un chorégraphe relatif à la thématique représentée, audibles grâce à un casque d'écoute, et illustrés par une séquence dansée captée lors du tournage. Le visiteur, muni du casque audio dont le son s'active automatiquement face aux écrans, déambule dans un parcours libre. Ces six unités immersives d'exposition donnent à percevoir une parole de chorégraphes québécois et des corps en mouvement. Les vidéos s'attachent à certaines dimensions et expressions du corps et du visage, permettant au visiteur d'être touché kinesthésiquement par le mouvement et l'énergie qui s'en dégage. La projection du contenu se fait sur trois écrans qui entourent le visiteur, sauf pour deux unités où le dispositif est éclaté, ce qui intensifie la sensation d'immersion dans l'action du mouvement évoqué. La correspondance entre l'oralité des chorégraphes et la gestualité des corps en mouvement des danseurs suscite un effet visuel cinématographique dynamique. Ces technologies de mise en images mettent en scène des corps en mouvement, rendant la présence humaine et le geste dansé presque palpables. De plus, à chacune des unités est associé un poste de consultation d'archives vidéo³²² et/ou photographiques qui présente des œuvres et des chorégraphes internationaux illustrant les thématiques liées au corps. Avec le support des cartels et de la carte de visite, le visiteur peut avoir accès à une courte explication des œuvres montrées.

³²² Devant un programme commun en boucle (extrait de 3 min.).

Aux installations s'ajoutent quatre *Capsules de contenus : mémoires, jeunes publics, réseaux et interprètes* qui constituent des contenus didactiques supplémentaires. La première capsule, relative au patrimoine de la danse défini comme *patrimoine sensible*, avec des caractéristiques en accord avec celles du pci selon l'Unesco, rend compte de moyens pour garder les traces d'un art éphémère. Un espace de consultation sur borne interactive présente le travail de recherche d'annotation du mouvement de *Synchronous objects* de William Forsythe et les démarches de la Fondation Jean-Pierre Perreault, dont le projet d'exposition virtuelle *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*. On retrouve en vitrine des artefacts tirés du Fonds Jean Pierre Perreault de la (BANQ), tels des carnets de notes, une photo de scène, trois dessins de *Stella* et une Boîte chorégraphique de *Bras de plomb* de Paul-André Fortier. La deuxième capsule permet de découvrir certains chorégraphes dont les productions sont exclusivement conçues en direction du jeune public³²³. Dans la troisième, on peut visionner des extraits vidéo sur l'histoire d'une transmission d'une œuvre chorégraphique et Merce Cunningham donnant une classe de danse³²⁴; cette capsule souligne l'importance du travail du danseur dans la transmission d'une œuvre, mais aussi comme créateur et porteur d'une mémoire de la danse. La dernière capsule présente différents réseaux professionnels de la danse au Canada et à l'international³²⁵ et le projet de la Toile-mémoire mené par le RQD³²⁶; ces différents réseaux font de la question de la préservation de la mémoire de la danse un élément déterminant pour le développement de la culture chorégraphique.

La dernière section de l'exposition, le *Studio*, reproduit un studio de danse de 100m² et a deux fonctions: celle de transformer la visite en un espace participatif et celle d'accueillir des résidences d'artistes. Le dispositif peut accueillir jusqu'à 15 personnes à la fois en mouvement et de 20 à 25 personnes assises et debout. Cet espace dynamique,

³²³ On y retrouve quatre vidéos : *Pénélope sens dessus dessous* de Francine Châteauevert, *L'atelier* de Hélène Langevin ; *Symphonie dramatique* de Hélène Blackburn et *Derrière la tête* de Denis Plassard.

³²⁴ On peut y visionner un extrait vidéo d'*Histoire d'une transmission, So Schnell à l'Opéra, 1999* de Marie-Hélène Rebois et un extrait de *Mondays with Merce* qui montre Merce Cunningham donner une classe de danse.

³²⁵ The digital, performance archive ; Inside movement knowledge ; Danse, centre national des arts du Canada ; Dance collection danse ; Numéridanse.tv ; Lartech.

³²⁶ La Toile-mémoire du RQD : <http://www.quebecdanse.org/rqd/memoire>

immersif et interactif est en soi un produit de médiation culturelle. Le *Studio* est une expérience participative qui en hommage à l'œuvre chorégraphique *Joe* de Jean-Pierre Perreault (1983) propose, à travers l'activité de médiation-éducative *Danser Joe*, une expérience de la danse en temps réel³²⁷. Réalisé à partir du fonds d'archives de ce dernier, ce dispositif muséal s'inspire des démarches de transmissions de répertoire de la FJPP. Les participants sont invités à enfiler le costume de *Joe* (imperméable, bottes et chapeau) et à effectuer en groupe une partie de la chorégraphie. Ils sont guidés par des consignes lumineuses et la voix de Ginelle Chagnon, répétitrice et collaboratrice de Perreault.

Le Studio accueille également des chorégraphes en résidence artistique. Le MCQ a fait un appel à projets pour des créations *in situ*³²⁸, invitant différents chorégraphes à partager avec les visiteurs leur travail chorégraphique tout au long de l'exposition. Les résidences chorégraphiques permettent de faire connaître les métiers de chorégraphe et d'interprète et offrent au visiteur une occasion d'appréciation de la danse contemporaine, dans une perspective de développement du public. Elles viennent également soutenir et stimuler la création chorégraphique, tout en offrant une plateforme de diffusion et en favorisant les échanges entre le public et les créateurs³²⁹. Dans le *Studio*, le visiteur est ainsi invité à observer des chorégraphes et des danseurs en plein travail de création et à expérimenter une chorégraphie en direct. Cette expérience muséale change la relation même du visiteur avec l'exposition, passant de visiteur à acteur participant à la création (Lambert-Chan, 2014).

Autour de l'exposition ont été proposées plusieurs activités culturelles, comme l'atelier pour la famille *Un dé pour danser*, conçu par l'équipe de médiation éducative en collaboration avec Caroline Paré, pédagogue en danse, et animé par un employé du Musée. Sous la forme d'un jeu, les familles sont invitées à expérimenter différents mouvements du corps et à découvrir, par l'expérimentation, comment constituer une danse. L'atelier d'une

³²⁷ L'expérience se vit en 4 étapes : 1) se costumer en Joe; 2) rencontrer Joe; 3) vivre l'œuvre; 4) revivre l'œuvre.

³²⁸ Appel de projet du CALQ : http://www.calq.gouv.qc.ca/artistes/danse_insitu.htm

³²⁹ Dans le cadre d'entretiens réalisés avec Josée Laurence et Nadine Davignon du Service de médiation éducative, Musées de la Civilisation, Québec, mars 2015.

durée de 30 minutes accueille de 15 à 20 participants³³⁰. En marge de l'exposition, le MCQ a accueilli la deuxième édition de *Cinédanse Québec* qui propose une programmation de films sur la danse, des représentations dansées, des rencontres avec des artistes, des classes de maître et des ateliers pour tous. Les activités de médiation assurent, d'une certaine façon, la viabilité de la danse contemporaine au sein du musée, par la participation des chorégraphes et des danseurs et par le rôle central de l'expérience du visiteur dans la construction et la transmission d'une mémoire de même que dans la compréhension d'un patrimoine immatériel (Bernier et Viau-Courville, 2015). Le musée, tel un médiateur culturel, propose ainsi une rencontre unique avec la danse.

7.3.5.2 Parcours, discours et mise en espace

Avec *Corps rebelles*, la danse contemporaine québécoise entre au musée. Elle est à la fois l'objet et le sujet de l'exposition. Inauguré en 1988, le MCQ est un musée de société qui explore la civilisation au travers une approche thématique, pluridisciplinaire et globale, oriente ses expositions autour de cinq secteurs : le corps, la matière, la société, le langage et la pensée (Arpin, 1987, p.27). L'exposition thématique inverse le cheminement muséologique habituel; la collection n'en est pas le point de départ, elle prend plutôt place dans la démarche de conceptualisation du thème et de sa capacité à traduire l'expérience humaine et la culture d'une société (Bergeron, 2010). Les concepteurs utilisent différents moyens muséographiques qui privilégient la communication et l'expérience totale du visiteur. Le MCQ développe une muséographie de contextualisation de l'objet qui laisse au visiteur le loisir d'ajouter sa propre interprétation à l'objet. *Corps rebelles* partage ces conditions de représentation.

Loin de s'y figer comme la plupart des artefacts muséaux, l'exposition vise à déployer la danse en mouvement, grâce au caractère immersif et audiovisuel des installations muséographiques (Doyon, 2015). Portée par une approche thématique qui fait du corps le fil conducteur, l'exposition relève le défi de la mise en exposition des

³³⁰ Ce jeu est un clin d'œil à la pratique chorégraphique de Merce Cunningham dont le hasard jouait un rôle fondamental dans son processus de création.

dimensions immatérielles de la danse, pour « donner corps et mémoire aux mouvements des danseurs, à l'écriture du geste. Rendre tangible la trace de la danse » (panneau explicatif dans la première zone de l'exposition). *Corps rebelles*, en misant sur l'expérience vivante de la danse plutôt que sur un parcours chronologique, s'inscrit dans une perspective de muséologie de l'expérience et du spectaculaire selon une « logique endogène » (Montpetit, 1996). *Corps rebelles* peut être qualifiée d'exposition de point de vue, émergeant dans un environnement spectaculaire, qui conditionne une ambiance et impose une certaine immersion au visiteur.

L'exposition aborde la danse contemporaine à travers six thèmes – les six corps – pour comprendre comment la danse et le mouvement alimentent et influencent nos vies. Elle ouvre la porte aux diverses représentations du corps véhiculées au fil de l'histoire et des esthétiques de la création chorégraphique contemporaine (Walon, 2011). La danse contemporaine est dès lors abordée comme le reflet de la multiplicité des représentations des corps dans nos sociétés : un corps comme produit social en rapport avec des codes, des valeurs et des cultures ; un corps comme lieu de mémoire, dépôt d'un savoir sur le mouvement et sur la danse. La danse révèle ici notre rapport à l'autre, au monde et à soi.

Corps rebelles propose également de faire découvrir la danse contemporaine comme moteur émancipatoire des sociétés modernes : une danse qui se *rebelle* en bousculant les codes de la danse classique, pour créer un langage chorégraphique contemporain et une esthétique propre à chaque chorégraphe; une danse qui interroge ses modalités de création et n'hésite pas à les remettre en question; une danse qui transgresse les règles et bouscule les références autour du corps idéal; une danse transdisciplinaire qui fait tomber les frontières entre les arts. Enfin, *Corps rebelles* rend compte de la dimension *vivante* de la danse : « dans une démarche de partage et de transmission d'une mémoire tangible » (panneau explicatif dans la première zone de l'exposition), des artistes sont invités à travailler dans la salle d'exposition afin de donner aux visiteurs un accès direct au processus de création d'une œuvre. Cette dernière zone, le cœur de l'exposition, met en valeur la mémoire vivante de la danse par la transmission du geste dansé et l'expérience du mouvement chorégraphique.

7.3.5.3 Mise en scène et spect'acteur

Conçue comme une mise en espace, *Corps rebelles* se visite telle une déambulation plutôt qu'un parcours linéaire. Le visiteur circule dans une ambiance intime, dont l'éclairage scénarisé entre ombre et lumière, permet le visionnement des vidéos mis en valeur dans les installations. Les installations vidéo viennent spatialiser des corps dansants dans l'espace et le temps de l'exposition. Ces corps exposés révèlent des gestualités, des formes, des représentations et des modes de corporéité qui mobilisent l'expérience sensible du visiteur. C'est le visiteur qui trace son parcours et compose un récit. Il y a donc une co-construction du sens par les interprétations des visiteurs (Chaumier, 2012).

L'expérience globale, sensible et immersive de l'exposition rend le visiteur à la fois acteur et sujet de son expérience. La muséographie d'immersion (Montpetit, 1996) fait du visiteur un spect'acteur (Chaumier, 2007). Il n'est plus seulement un témoin qui contemple une exposition mais, plongé dans une mise en situation, il devient un acteur qui prend part à l'élaboration de ce qu'il vit. Les logiques d'immersion sont alors à l'œuvre. Le spect'acteur interagit avec le contenu, parfois intégré au dispositif muséographique et parfois, comme dans le *Studio*, il en est l'acteur et l'activateur. Inclus dans la structure, le visiteur lui donne sa valeur par sa présence et sa participation. Le *Studio*, comme lieu intime de rencontre entre l'interprète et le chorégraphe, devient espace et temps où la mémoire des corps se transmet. Enfin, l'exposition *Corps rebelles* mise sur l'expérience vivante de la danse au musée et met à disposition des espaces possibles où peut se déployer la créativité des pratiques artistiques de la communauté de la danse, dans la re-création perpétuelle de leurs mémoires et de leurs patrimoines.

7.3.6 Transmettre l'expérience d'une danse

La transmission d'une œuvre chorégraphique, qui occupe une place importante dans les activités de la Fondation, est indissociable de la documentation sur laquelle elle repose et qui l'enrichit, mais s'ouvre aussi à l'expérience de celle-ci. Les activités de transmission de la Fondation s'inscrit pour reprendre Raymond Montpetit dans les

pratiques d'interprétation (Montpetit, 2011). Elles peuvent prendre la forme de médiation pédagogique, à travers l'animation et la vulgarisation du savoir, d'action culturelle pour le grand public comme le milieu de la danse et de transmission du répertoire de Perreault. Comme Raymond Montpetit l'aborde, la médiation correspond au concept d'interprétation de Freeman Tilden d'autant plus intéressant dans le cas de la danse. Selon ce dernier, c'est par l'interprétation que vient la compréhension et donc l'appréciation, et par l'appréciation la protection (Tilden cité par Montpetit, 2011, p.229).

Dans cette optique, différentes façons de concevoir la relation entre l'œuvre chorégraphique et les publics sont prises en considération, ouvrant la porte à diverses possibilités de transmission. La médiation devient une stratégie d'action culturelle centrée sur les échanges et la rencontre entre les publics et l'œuvre chorégraphique. La médiation peut être ainsi envisagée comme une transmission culturelle (Merleau-Ponty, 2010). La notion de médiation bouleverse le paradigme conservation/transmission et renvoie à un nouveau régime de patrimonialité, qui passe de l'authenticité et de la conservation matérielle de l'objet à l'expérience sensible de la culture (Turgeon, 2010). Ainsi, la mise en patrimoine s'accompagne d'une « mise en médiation » (Schiele, 2002). En ce sens, la médiation peut être considérée comme l'action à mettre en place pour que la mémoire d'une œuvre chorégraphique reste vivante.

La Fondation propose des projets visant la transmission du répertoire chorégraphique de Perreault à travers des ateliers de médiation culturelle pour amateurs comme *Au cœur de Louise Bédard* (2014) et *Vivre Joe* (2015) à l'Agora de la danse, ou encore *Danser Joe* (2015-2016) dans le cadre de l'exposition *Corps rebelles* au Musée de la civilisation à Québec (Garant et Niess, 2014). Des ateliers auprès du public spécialisé sont également offerts, comme le parcours dirigé des dossiers pédagogiques de l'exposition virtuelle *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe* à l'UQAM à l'intention des professeurs en danse (2014), le Stage de *répertoire Perreault* pour interprètes professionnels en collaboration avec le RQD (2014) et *La soirée Jean-Pierre Perreault* (2009).

Les ateliers *Vivre Joe* (2015) pour le grand public à l'Agora de la danse, menés par Ginelle Chagnon en collaboration avec Sophie Breton, interprète et enseignante, invitaient les participants à découvrir et à expérimenter des séquences extraites d'œuvres choisies pour l'occasion (*Eironos*, *L'Exil-L'Oubli*, *Piazza* et *La Vita*). À la fin, les participants présentaient sur scène et devant leurs proches les extraits appris. Le spectacle était suivi d'une projection gratuite d'une captation d'*Eironos*. Cet atelier permettait de vivre l'expérience d'une danse et faire vivre le « patrimoine chorégraphique du Québec »³³¹. *La soirée Jean-Pierre Perreault* a vu le jour quand la Fondation a été approchée par le Département de danse de l'UQAM, qui souhaitait que les étudiants du cours Spectacle chorégraphique dirigé II s'imprègnent du vocabulaire dansé de Perreault et de sa vision de l'utilisation du corps dans l'espace, comme de sa façon de concevoir les décors, les costumes et l'éclairage. Afin de comprendre les fondements du vocabulaire du chorégraphe. La Fondation propose aussi des stages pour danseurs professionnels comme celui en février 2015, inspiré de l'*Installation chorégraphique 1* puis de *L'instinct* de Perreault. Le stage d'une semaine en compagnie de Marc Boivin et Sarah Williams, danseurs de la FJPP, offrait une occasion d'expérimenter les outils de création et d'interprétation développés par Jean-Pierre Perreault pour ses installations chorégraphiques.

Le *Parcours pédagogique* de l'exposition virtuelle *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe* est une autre démarche de transmission. Conçue par Nicole Turcotte pour accompagner l'enseignant, les dossiers pédagogiques invitent les élèves à une exploration de l'exposition et visent la reconstruction ou l'adptation des œuvres de Perreault. Au travers les différents éléments audiovisuels, le parcours permet de plonger dans l'œuvre et le travail du chorégraphe (jeanpierreperreault.com). Dans le cadre d'un atelier sur le thème de la transmission en danse, Hélène Duval a proposé à des étudiants de Licence 3 et diplôme d'état 2 du Pôle Enseignement Supérieur Musique et Danse d'Aquitaine à Bordeaux, un atelier chorégraphique à partir du parcours pédagogique de l'exposition virtuelle. Duval partage avec le groupe des outils et des stratégies pour « transmettre,

³³¹ Cf. Agora de la danse. *Vivre le répertoire de Perreault*. Récupéré de : <https://agoradanse.com/evenement/vivre-le-repertoire-de-jean-pierre-perreault/>

apprécier et créer » et amène les étudiants à se questionner sur la transmission en danse, tout en portant attention à divers aspects de l'œuvre afin de créer de courtes séquences dansées. Le répertoire n'est pas enseigné aux étudiants, puisque l'idée est plutôt de s'en inspirer pour s'approprier des qualités transposables dans leur danse, par leur propre créativité³³².

Les divers projets de médiation de la FJPP assurent une forme de passation et de transmission d'une mémoire vivante de la danse. Cette transmission passe à travers, notamment les corps de Ginelle Chagnon et de Marc Boivin qui partagent leurs expériences relationnelles avec Jean-Pierre Perreault et c'est à travers ces souvenirs que les participants imaginent le chorégraphe. La transmission est alors rencontre et expérience. Une transmission comme acte d'interprétation et de création.

Conclusion : Le patrimoine, la mémoire et l'oubli...

La notion de patrimoine se fonde aujourd'hui sur un intérêt marqué pour la mémoire et ses représentations. Certes, le patrimoine est souvent associé à la mémoire, mais il s'en distingue du fait que c'est à partir du présent qu'il instaure un rapport au passé (Davallon, 2002). De façon générale, la mémoire peut être définie comme l'ensemble des traces du passé que nous mobilisons et reconfigurons au présent pour nous projeter vers un futur. Parce que toute trace implique l'idée d'une perte, la mémoire est toujours faite de souvenirs et d'oublis (Ricoeur, 2000). La mise au jour de ces traces implique donc un processus de conservation dont les modalités conditionnent la réception dans le présent, et d'oubli dans la mesure où certaines traces doivent être annihilées pour en faire apparaître de nouvelles (Abbou, 2013). La trace devient alors le moyen et la finalité d'une quête entre la construction mémorielle, la démarche d'oubli et celle d'interprétation ou de création.

³³² Cf. Hélène Duval est professeure au département de danse de l'UQAM et fut invitée en mars 2017 à l'Université Bordeaux-Michel Montaigne. Le documentaire « Transmettre, apprécier, créer » a été réalisé dans le cadre de l'atelier. <https://danse.uqam.ca/voir-toutes-les-nouvelles/892-helene-duval-a-bordeaux-transmettre-apprecier-creer-.html>.

La conservation du patrimoine chorégraphique n'est pas un geste neutre. Dans une perspective muséologique, elle sous-tend un principe de sélection et de reconnaissance. Constituer et valoriser des collections en danse permet de garder en mémoire des éléments d'une œuvre chorégraphique, en vue de les conserver, les étudier, les mettre en valeur et les transmettre. La documentation permet la conservation d'une trace et sa mise en valeur, tout comme elle permet de consigner une mémoire à des fins de transmission, de reprise ou de re-création. Le document apparaît comme un élément essentiel à la question de la muséalisation (Giguère, 2012) et de la patrimonialisation de la danse contemporaine. Le patrimoine documentaire ainsi rassemblé révèle ce qui reste, ce qui se transmet, mais aussi ce qui se transforme³³³.

Depuis quelques années, de nombreux chorégraphes de la modernité montréalaise recréent leurs œuvres passées : Daniel Léveillé, Marie Chouinard, Louise Bédard, Paul-André Fortier pour ne nommer que ceux-là. Certains chorégraphes contemporains utilisent l'archive comme processus de reprise d'une œuvre ou de recréation, d'autres font œuvre de leur recherche archivistique. Dans cette ère de la référence, de la citation, de la copie et de la réappropriation, le créateur originel disparaît pour faire place à l'interprète qui devient auteur ou archive vivante (Delmas, Massarotto). Dans cette perspective, les traces en danse offrent des outils de recherche susceptibles d'initier la création chorégraphique³³⁴. Elles sont des archives vivantes qui peuvent être réanimées ou associées à des pratiques artistiques contemporaines. L'approche de documentation de la FJPP participe à la constitution archivistique d'une mémoire chorégraphique contemporaine québécoise.

L'approche de préservation de l'œuvre chorégraphique contemporaine de la FJPP illustre un mode de mise en mémoire archivistique et de transmission d'une mémoire vivante de la danse. En examinant les modes de préservation de la Fondation, on constate

³³³ Cf. Labex-Arts-H2H (2017). Colloque « Replay, restitution, recreation... Pour une typologie de la reprise des archives - danse, arts plastiques ». Paris : Archives Nationales.

³³⁴ Cf. Voir le travail de conception et construction des catalogues de FANA Danse contemporaine d'Aurore Després, Laboratoire ELLIADD EA 4661, Université France-Comté.

qu'une muséologie *in situ* de la danse encadre une démarche patrimoniale. La fonction de préservation touche la documentation comme moyen de conservation. Toutefois, dans la mesure où l'archivage consiste en un phénomène de construction mémorielle du processus de création, la constitution de ces traces vient favoriser la recherche en danse tout comme elle permet la reprise ou la re-création d'une œuvre. La documentation rend compte des traces matérielles et immatérielles de l'œuvre chorégraphique et assure la survie à long terme d'un patrimoine chorégraphique documentaire. L'exposition, la transmission d'une œuvre, d'un répertoire comme la médiation éducative sont des modes de mise en valeur privilégiés par la Fondation.

La Fondation propose comme moyens de préservation, des voies d'enrichissement du patrimoine de la danse, de développement de sa diffusion et de sensibilisation à la sauvegarde du patrimoine en danse. La Fondation envisage l'œuvre chorégraphique comme étant vivante et évolutive et se redéfinissant au gré de sa création et de ses reprises. Pour Ginelle Chagnon, c'est par la voie du vivant qu'une signature chorégraphique peut se conserver et s'actualiser (Chagnon, 2015, p.99) :

Les notes de travail et la captation vidéo sont très utiles pour recréer une pièce, mais elles n'offrent pas d'accès direct à l'expérience intime, au rythme vital des pas dansés de Perreault. Sans le travail de transmission de corps à corps et des intentions physiques claires qu'elles traduisent, *Joe* perdrait de son authenticité, de sa profondeur et de sa crédibilité. En effet, à quoi servirait de conserver le costume de Joe si nous ne conservions pas la gestuelle de celui ou celle qui l'anime ? C'est l'interprète qui ajoute le poids de son corps à celui des bottes et qui joint l'amplitude de ses mouvements à celle du manteau. C'est lui qui, répétant les pas de *Joe*, restitue au présent la sombre et aride poésie de cette œuvre contemporaine. C'est dans son corps que la pièce doit s'inscrire pour qu'elle puisse, à chaque représentation être libérée (Chagnon, 2015, p.100)

Par ces diverses activités, la Fondation interroge les manières dont se définit le patrimoine chorégraphique, en soulignant l'importance du corps du danseur comme lieu de l'activation de l'œuvre et comme archive vivante (Chagnon, 2015, p.99).

Cette étude de cas montre que la nature performative de la danse a des incidences sur les pratiques institutionnelles et contribue à l'émergence de nouvelles formes de médiation dans les musées. En plus de remettre en question l'œuvre chorégraphique comme objet muséal, la place du visiteur est transformée, les outils médiatiques font place à des innovations technologiques et l'espace d'exposition n'est plus réservé au conservateur ou au muséographe, mais aussi au chorégraphe. Les nouvelles technologies numériques jouent un rôle de plus en plus important pour la sauvegarde et la transmission du patrimoine chorégraphique. Elles offrent des possibilités multiples de captation, de conservation et de médiation, soit différentes avenues pour réfléchir à l'avenir du patrimoine chorégraphique.

Poser la question de la mémoire de la danse c'est interroger le sens même de cet art du présent et de ses façons de faire traces. Travailler sur ses mémoires, c'est aussi accepter une part d'oubli (Bernard, 2001, p.221). Entre appropriation et continuité, sources matérielles ou vivantes, conservées ou interprétées, l'héritage chorégraphique interroge le devenir de la danse contemporaine et par conséquent son histoire. La question de la mémoire des œuvres en danse fonde notre patrimoine commun. Ainsi, la question de la préservation de la danse contemporaine québécoise est nécessaire et urgente. Son histoire est jeune et essentielle pour notre mémoire collective. Dans ce contexte, il faut continuer à faire reconnaître la danse comme les autres arts puis, à l'initiative de l'Espace Perreault, continuer à chercher à lui donner les moyens qu'on se souvienne d'elle.

Enfin, les pistes qu'explorent l'Espace Perreault témoignent des préoccupations actuelles. Les initiatives menées nous semblent significatives et révèlent entre autres un souci de documentation de l'expérience des danseurs et de la part essentielle de la transmission d'un corps à corps. La reprise des œuvres chorégraphiques est pensée en termes d'évolution dans « une négociation constante entre passé et présent » (Bénichou, 2015, p.31), interrogeant la fabrique du langage chorégraphique. Cette dialectique du vivant et de l'archive caractérise bien l'approche patrimoniale de l'Espace Perreault qui s'articule autour de la documentation, de l'interprétation, de la recherche et de la création de moyen de transmission en collaboration avec son contexte et le milieu artistique, chorégraphique, culturel et patrimonial.

Troisième partie

Chapitre VIII : Mémoires et transmissions de la danse au musée : modalités et perspectives

Introduction

Notre recherche sur les modes de préservation et de muséalisation de la danse a mené à identifier différentes traces et témoins du patrimoine de la danse conservés par les institutions ou organisme de notre corpus et aux façons dont ces derniers présentent la danse dans les salles d'expositions. Des approches de préservation ont été identifiées révélant des pratiques institutionnelles et muséales sur une période qui couvre les cent dernières années. Force est de constater que les fonctions muséales de préservation, de recherche et de communication apparaissent, dans chaque cas étudié, comme un processus essentiel qui accompagne la sauvegarde du patrimoine de la danse. La muséalisation se révèle un moyen pour contribuer à maintenir la mémoire, voire à consolider la mémoire collective, et le musée comme le lieu où se déploie cette mémoire, en plus de conserver les témoins matériels et immatériels de la danse.

Nos études de cas ont interrogé des manifestations concrètes de préservation du patrimoine chorégraphique. Ainsi, notre cadre théorique s'est affiné autour du processus de muséalisation, nous permettant de déterminer les modalités et la dynamique du phénomène muséal. Dans le but de rendre ce processus opérationnel, nous avons conçu une grille d'analyse autour des trois fonctions du modèle PRC, comme conditions d'émergence et de développement d'un patrimoine dansé. Chaque étude de cas met en évidence des approches singulières de préservation, de recherche et de présentation de la danse. Il s'en dégage ce constat général: la muséalisation de la danse n'a pas besoin du cadre muséal pour se déployer néanmoins, les grandes fonctions du modèle PRC sont une condition *sine qua non* pour la sauvegarde du patrimoine de la danse et le développement d'une culture chorégraphique. Ce chapitre présente différents résultats du terrain de recherche. La première partie portera sur l'interprétation des résultats et ce, en résonance avec la problématique et le cadre théorique, et la deuxième partie sera consacrée à la discussion des résultats.

8.1. Rappel des objectifs

Avant d'amorcer la discussion proprement dite, il convient de rappeler les objectifs de recherche et les principaux concepts autour desquels s'articule notre propos, afin de faire ressortir les éléments qui, dans nos études de cas, caractérisent le processus de muséalisation et les grands axes muséaux qui participent à la dynamique de muséalisation. Le cadre théorique de notre étude qui se définit autour des processus de patrimonialisation et de muséalisation peuvent se traduire par la mise au patrimoine et la mise au musée d'une catégorie d'objets.

Pour Mariannick Jadé, la patrimonialisation est comprise comme un fait culturel en réaction au sentiment de perte, de disparition, quelle que soit la forme par laquelle il se manifeste (Jadé, 2006). Le fondement de la patrimonialisation est l'acte de transmission. Selon l'auteur, la patrimonialisation est le fruit d'une logique de conservation qui s'observe grâce à la dynamique de sauvegarde, renvoyant notamment à une conception de la mémoire et à la mise en place de politiques d'intervention (Jadé, 2006). En ce qui concerne la danse, nos recherches ont permis de constater que la patrimonialisation est un processus qui depuis quatre siècles d'initiatives, concerne la collecte de sources documentaires, iconographiques et matérielles.

La muséalisation ou la mise au musée est l'opération visant à faire entrer des artefacts, des spécimens ou des objets au musée et/ou dans les collections muséales et qui au travers un changement de contexte conduit à un changement de statu de l'objet (Desvallées et Mairesse, 2011, p.251). L'objet est décontextualisé, séparé de son contexte d'origine et soumis à une série de manipulations comme la sélection, le catalogage, la documentation et la présentation publique (Desvallées et Mairesse, 2011, p.251). Le processus de muséalisation de la danse des cas de l'étude a permis d'identifier des initiatives et des démarches liées à la sauvegarde du patrimoine dansé et de révéler l'importance de la collecte, de la constitution de collection, de la recherche et de la documentation de ces objets, de même que de leur communication au public via la présentation, la médiation, la mise en valeur et la transmission.

En muséologie, la préservation concerne l'ensemble des fonctions relatives à l'entrée de l'objet au musée, ce qui en fait un axe central de l'action muséale (Desvallées et Mairesse, 2011). Le concept de préservation est lié à l'acquisition, à la gestion et à la conservation préventive. L'acquisition touche l'ensemble des moyens par lesquels un musée prend en charge un patrimoine matériel et immatériel (Desvallées et Mairesse, 2011). La gestion des collections touche les opérations liées au traitement administratif. La mise en réserve et leur classement font aussi partie des activités de gestion comme les opérations dites de conservation préventive, visant à conserver l'intégrité des objets. La préservation est donc la fonction principale du musée dont dépendent les fonctions de recherche et de communication (Desvallées et Mairesse, 2011).

La recherche sous-tend les missions du musée. Elle alimente la fonction de présentation en fournissant les éléments observables du discours et se révèle indispensable dans la démarche de conservation qui suppose une connaissance des objets ou des œuvres (Gob et Drouguet, 2003). Selon Bergeron et Davallon, la recherche muséale peut être répertoriée sous quatre catégories. Le premier type de recherche se fonde sur les collections du musée ; ces activités de recherche permettent de confirmer la valeur culturelle ou patrimoniale des objets et leur mise en valeur par la production d'expositions ou de catalogues. Le second mobilise des disciplines extérieures à la muséologie en vue de développer les techniques muséales : études de restauration, enquêtes de public, méthodes de gestion, nouvelles formes de conservation, etc. Le troisième type de recherche qualifié de muséologique (comme éthique du muséal) vise à produire une réflexion sur les missions et le fonctionnement du musée. Enfin, le quatrième type porte sur l'analyse de l'institution et/ou l'ensemble des réflexions critiques liées au muséal, notamment à travers ses dimensions médiatiques et patrimoniales (Bergeron et Davallon, 2011, p.530-537).

Dans le contexte muséal, la communication touche les fonctions d'exposition, de publication et d'éducation. C'est à la fin du XXe siècle que la communication s'impose comme un principe moteur du fonctionnement du musée et qui annonça un virage visiteur qui détermina par beaucoup le développement des musées (Hooper-Greenhill, 1994 cité dans Montpetit, 2000). Pour Raymond Montpetit, la médiation se fonde sur l'interprétation et le besoin des visiteurs (Montpetit, 2011, p.229). L'exposition apparaît comme le lieu des

médiations et les dispositifs matériels, technologiques et par les personnes (guides) mettent en place des actions de mise en relation (Montpetit, 2000, p.225). Dans cette optique, différentes façons de concevoir la relation du visiteur sont mises en place, ouvrant la porte à de nouvelles formes de transmission de savoirs.

La danse n'a pas pour fonction première de laisser des traces et ne fait pas de l'inscription son médium comme la littérature, la peinture, la sculpture, la photographie ou le cinéma (Pouillaude, 2009, p.380). Dès lors, la question de sa conservation relève d'un temps second et sa mise au musée invite à une réflexion sur les modalités de préservation des différents patrimoines de la danse. Ainsi notre question générale de recherche visait à rendre compte de la participation de musées à la préservation de la danse. À cette fin, l'objectif de notre recherche a permis de : 1) décrire le projet muséal de notre corpus afin de rendre compte du contexte muséologique qui a supporté la constitution de collections en danse; 2) décrire les collections du corpus et identifier les différents objets et documents qui les composent; 3) décrire les processus de muséalisation des collections du corpus dans les trois étapes (préservation, recherche, communication); 4) identifier les modalités de préservation de la danse des institutions muséales et patrimoniales du corpus.

8.2. Mise au musée de la danse : approches de muséalisation

L'analyse des différents modes d'entrée de la danse au musée des cas à l'étude a permis d'identifier des processus singuliers de muséalisation et de relever des modes de préservation. À cette fin, nous avons procédé à une étude détaillée des collections et du projet muséal des quatre institutions de notre corpus en lien avec leur contexte. Les données ont été recueillies à partir du cadre conceptuel et sous les quatre objectifs. Pour chacun des sites, les résultats ont été organisés à partir d'une grille d'analyse³³⁵. La section qui suit présente la synthèse des résultats mise en rapport avec des éléments du cadre conceptuel. Elle rend compte de quatre approches de muséalisation, des grands pôles de l'action muséales et de modes de préservation de la danse, révélant ainsi la place centrale des grandes fonctions PCR comme conditions *sine qua non* à la préservation de la danse.

³³⁵ Voir annexe E : Schéma synthèse des études cas.

8.2.1 La danse au Victoria & Albert museum : une muséalisation *ex situ*

Le *Theater and performance department* au *Victoria & Albert museum* à Londres conserve de nombreux objets liés à la danse qui recouvre l'histoire de la danse du 17^e siècle à aujourd'hui et différentes formes de danse (music hall, ballet, histoire de la danse noire, danse indienne, danse contemporaine et les archives du *London Contemporary Dance Theater*). À l'origine d'une collection privée fondée en 1920 par la comédienne amateur Gabrielle Enthoven qui touchait le théâtre, la collection a été acquise en 1924 par le V&A puis conservée au *Theater museum* (1974 à 2007), avant d'être redéménagée au *Albert and Victoria museum* en 2009. Dédié à l'histoire et à la pratique des arts performatifs en Grande Bretagne, le *Department Theater & performance* du V&A combine les fonctions de musée, bibliothèque et centre de ressources.

Le V&A rassemble une importante collection dont la valeur culturelle et historique est non négligeable. Les différents objets font parti d'un patrimoine étant reconnus et appropriés collectivement pour leur valeur de témoignage et de mémoire historique (Bergeron, 2001, p.45-52). La collection nous fait voir aussi l'important lien avec son propriétaire dans la mesure où elle est la résultante de ceux qui l'ont constituée (Bergeron, 2012). Comme le mentionne Yves Bergeron « toute collection témoigne d'une mémoire et porte en elle un récit qui trouve son sens dans le « projet de collection », c'est-à-dire dans ce lien qui unit le collectionneur et les objets » (Bergeron, 2012, p.58). Selon J. Mathieu, l'histoire personnelle de la découverte de l'œuvre et son lien avec le collectionneur vient enrichir sa valeur muséologique (Mathieu, 1987, p.7-18). Pour Laurier Lacroix, l fait de faire collection implique des actions qui transforment l'objet en un bien symbolique (Lacroix, 2002, p.25). Un autre principe révèle ce qui fait collection soit le fait quelle soit exposé au regard (Bergeron, 2012, p.55). La collection liée à la danse au V&A est mise en valeur au travers une exposition permanente et dans le cadre de différents projets d'expositions temporaires à travers le monde, témoignant ainsi de son importante valeur.

Le V&A est un des musées qui accorde une place importante à la préservation des arts du spectacle, soit à la conservation et au développement de ses collections. Le musée se distingue des autres cas à l'étude par ses nombreuses collections et ses activités de conservation comme de gestion des collections. Un important travail de documentation et d'identification des collections a été réalisé, ce qui en facilite la gestion. De plus, la politique muséale d'acquisition a amené le département à faire de la captation une mesure de conservation. Le musée a mis sur pied, en 1992, un programme d'enregistrement des spectacles pour les Archives nationales (*National video Archive of performance*) sous une entente unique avec la *Federation of Entertainment Unions* (Fowler, 2013). Le *Department* poursuit toujours ses activités d'acquisition et fait de la recherche de financement une action essentielle afin de soutenir ses démarches et compléter les collections actuelles. D'ailleurs, l'association *Les Amis du musée* supporte le processus d'acquisition au musée.

Le V&A bénéficie d'un important réseau de partenaires et de collaborateurs qui soutiennent le *Department theater & performance* dans la préservation des arts vivants. Le musée et le département des arts performatifs jouent un rôle central auprès de l'organisme SIBMAS (the *International Association of Performing Art museums and libraries*) et auprès d'organismes comme le *Theater Information Group* et *The society for Theater Research (STR)*. C'est d'ailleurs avec ces derniers que le musée a co-publié, en 1998, une encyclopédie des ressources en arts performatifs qui a conduit le musée à devenir un partenaire important pour le projet *BBC Backstage*, un portail internet pour tout ce qui a trait à l'art performatif en Grande-Bretagne³³⁶. Pour la conservatrice Jane Pritchard, les échanges avec différents conservateurs et le milieu de la danse sont centraux dans les démarches de préservation de la danse. Ce réseau de collaborateurs et de partenaires fait partie des acteurs de la patrimonialisation et jouent un rôle important dans la reconnaissance du patrimoine des arts du spectacle.

La recherche est un élément essentiel au V&A. Signalons d'abord qu'il est le premier musée en Grande-Bretagne à avoir fondé un département de recherche. Membre

³³⁶C.f. Projet BBC Backstage. <http://www.bbc.co.uk/blogs/bbcbackstage>

du *Arts and Humanities Research Council* (AHRC), le musée collabore avec différentes universités et propose un programme pour les post-gradués. Le musée a d'ailleurs dernièrement mis sur pied un programme de recherche, intitulé *The V&A Research Institute* (VARI) qui vise des projets de recherche collaboratifs, des conférences et ateliers, des événements et des résidences de recherche. Le *V&A* apparaît comme un centre de ressources et de documentation majeur. Au centre du musée, on retrouve la bibliothèque publique, la *National Art Library* et des centres d'études puis, à l'extérieur du musée, on retrouve la *Blythe house*, un centre de ressources documentaires et archivistiques dédié à l'histoire et à la pratique des arts performatifs en Grande Bretagne. La *Blythe House* rassemble le *Center for the Study and conservation of Textiles and Fashion* et le *Archive & Library Study room*.

Les activités de communication sont l'exposition permanente, des expositions temporaires, la publication, la médiation et les activités culturelles. L'exposition permanente du *Department theater & performance* du V&A distingue ce musée des autres cas à l'étude. La permanence d'une exposition qui présente d'importantes collections n'est pas chose courante dans les institutions muséales, surtout en ce qui concerne la danse. Elle nous apparaît un moyen de communication important pour la valorisation de la danse. Dans chaque section de l'exposition, on retrouve des modules éducatifs et des bornes interactives qui permettent d'approfondir la visite par la consultation virtuelle de certaines archives. Des visites guidées, des audio-guides, des cartables de visite en salle d'exposition et des guides de visite sont également disponibles au public. Le V&A propose aussi une programmation d'activités culturelles qui accompagne la visite d'exposition. La communication au V&A passe aussi par le numérique. Les recherches sont mises en valeur via des podcats, un blog et le journal en ligne du musée. De plus, un important travail de numérisation des collections permet une mise en valeur numérique des artefacts. Le V&A travaille aussi au développement d'un réseau national de données des institutions culturelles (archives, musées, bibliothèques, théâtre) en arts du spectacle.

L'exemple du V&A nous semble fort pertinent en ce qui concerne la conservation d'une importante collection et sa mise en valeur. Dans nos cas à l'étude, ils sont les seuls à exposer des témoins du patrimoine de la danse dans une exposition permanente. Il ressort

toutefois de cette étude sur le V&A différents éléments qui le distingue des autres musées de notre corpus. Par diverses démarches, le musée encourage fortement la recherche qui révèle la véritable valeur des collections. De plus, le V&A est bien adapté aux différents changements technologiques des dernières années, particulièrement en ce qui concerne la numérisation et la mise en valeur des collections via internet, qui favorise et encourage la recherche. Le *Department theater & performance* du V&A apparaît comme un important centre de ressources pour la préservation des arts du spectacle en Occident.

Ce qui caractérise particulièrement la muséalisation de la danse au *Victoria and Albert museum* est le fait qu'il s'agit d'une muséalisation *ex situ*. Les objets qualifiés de « vraies choses » ont quitté leur monde d'origine pour le monde du musée en passant par plusieurs opérations dont l'acquisition, la documentation, la conservation et l'exposition (Desvallées et Mairesse, 2011, p.403). Les objets ont perdu leur valeur d'usage pour acquérir une valeur muséale et viennent témoigner d'une réalité. Ainsi, la muséalisation s'est opérée par la sélection d'un ensemble de documents qui témoignent d'un spectacle, d'un artiste, d'un théâtre, etc. et qui sont donnés à voir en vue d'un partage de savoirs. La majeure partie des collections qui ont été acquise par le musée appartient à des collectionneurs. Pour Gabrielle Enthoven, le réflexe de rassembler une collection en arts du spectacle visait principalement la connaissance de la discipline.

Toutefois, il apparaît un flou entre les notions de patrimonialisation et de muséalisation. Si les deux notions reposent sur l'idée de préservation d'un objet, la muséalisation porte principalement sur le processus muséal qui transforme l'objet en objet de musée. Au V&A, les objets sont des choses muséalisées qui ont été préservées pour d'abord constituer une collection et ensuite être institutionnalisées au musée. Le processus de collecte des premières collections en arts du spectacle qui furent institutionnalisées bien des années plus tard au V&A, met en perspective le rôle du collectionneur comme principal acteur de la patrimonialisation, de par ses intentions et ses désirs de collectionnement et de conservation. Dans ce cas-ci, on peut distinguer deux démarches soit la constitution d'une collection privée et l'institutionnalisation de la collection. Les raisons de collecte du collectionneur sont subjectives tandis que la mise au musée des collections se veut un

processus objectif voir scientifique qui a pour objectif de générer de la connaissance (Mairesse, 2011, p.252). Comme le mentionne François Mairesse, « la muséalisation dépasse la logique de collectionnement pour s'inscrire dans une tradition du musée qui repose sur une démarche rationnelle liée à l'invention des sciences modernes » (Mairesse, 2011, p.252). Rappelons qu'à la fin du XIXe siècle, dans le sillage des expositions internationales, on voit apparaître dans le quartier South Kensington à Londres, des musées industriels comme le *V&A* destinés au perfectionnement de l'industrie et de l'art, liés à des missions d'éducation et de diffusion de savoirs (Mairesse, 2018). Ainsi, l'intention du *V&A* vise la constitution de collections de recherche en vue d'un partage de connaissance.

8.2.2 Les AID : la muséalisation du pci

Avec le projet des AID, Rolf De Maré a créé une institution qui regroupait, en un même lieu, un musée, une bibliothèque, un bureau de documentation et de renseignements, un service d'archives, un département sociologique et ethnographique, une salle d'exposition temporaire et une salle de conférence avec une scène pour des démonstrations dansées. La mission des AID était de rassembler tous les documents sur la danse et de les conserver dans un seul lieu, au service de tous ceux qui s'intéressent à l'art chorégraphique, afin d'inscrire la danse dans une culture artistique et chorégraphique et de lui donner des assises historiques. Le projet muséal conjugait ainsi une activité patrimoniale avec celles de médiation et de recherche.

Le musée Jean Borlin aux AID rassemblait les collections liées aux Ballets Suédois avec une section sur les danseuses Anna Pavlova, Marie Taglioni, La Argentina, Fannie Elssler et Marie-Madeleine Guimard. Le musée présentait des objets liés à ces grandes figures de la danse, tel des reliques, témoins d'un passé à des objets leur ayant appartenu. En plus de ces collections artistiques et historiques, les AID ont rassemblé une importante collection de recherche sur les danses du monde. La préservation d'un patrimoine culturel en voie de disparaître, une importante motivation de Rolf De Maré, a mené à la constitution des collections; ses voyages ethnographiques à travers le monde lui ont ainsi permis de récolter des objets liés à la danse de même qu'une riche documentation qui servait de base à la constitution des expositions. Le développement des collections était donc un élément

central dans le projet des AID et témoignait d'une reconnaissance du patrimoine culturel de la danse. Les principaux acteurs de la patrimonialisation étaient ainsi le collectionneur, le conservateur puis les chercheurs.

L'étude des danses du monde était conséquemment un élément important de la mission des AID. Un département de sociologie et d'ethnologie a été créé dans le but de recueillir la documentation venue d'autres pays et d'inciter des recherches sur ce matériel. Les outils méthodologiques de préservation liés à la collecte visaient la préservation d'objets témoins d'une danse, comme un costume, un accessoire, une partition ou un instrument de musique et la documentation des danses par la photographie, l'enregistrement, le film et la description. Outre le département de sociologie, la présence d'une bibliothèque spécialisée en danse, d'un office de documentation et d'un centre de recherche sur l'esthétique de la danse témoignait aussi de l'importance de la recherche au sein des AID. Les AID étaient considérés comme un important centre de documentation sur la danse en Europe.

L'exposition constituait une des activités principales des AID. En plus des expositions permanentes qui présentaient les collections, treize projets d'exposition temporaire ont été présentés entre 1933 et 1939, à raison de deux ou trois par année. Les expositions étaient souvent accompagnées de la publication d'un catalogue de type fascicule, de petits guides ou d'articles dans la *Revue des AID*. La publication faisait partie de la politique générale de communication des AID, qui visait à diffuser un savoir sur la danse. Ainsi, la *Revue des AID* s'était donnée pour mission de « présent[er] des études substantielles » sur tous les aspects de la danse et de « réserver une place prépondérante à l'actualité » (*Revue des AID*, 1932 cité dans Riandey et Sebillotte, 2006, p.152). Cette revue a constitué une des principales sources documentaires publiées entre les deux guerres. Les A.I.D. ont ainsi développé un savoir et une réflexion critique sur la danse et le mouvement, participant au développement intellectuel des arts du spectacle et à sa reconnaissance en tant que discipline.

Rolf De Maré souhaitait faire des AID un espace vivant pour la danse. Ainsi, il a muni les AID d'une scène pouvant accueillir des présentations dansées. Les AID ont donc offert une programmation d'activités accompagnant les expositions, comme des projections de films, des présentations de danses, des conférences, des visites guidées, des causeries, des soirées littéraires et des événements culturels. Les conférences étaient appelées conférence-démonstration, conférence-promenade et conférence-vivante, témoignant ainsi, dans un certain sens, d'une volonté de rendre compte du mouvement et de la dimension vivante de la danse. Les activités de médiation et d'action culturelle étaient donc aussi importantes que la conservation et la recherche ; elles étaient une façon de dynamiser les témoins matériels du patrimoine en les conjuguant avec les dimensions immatérielles et performatives de la danse au musée.

Désormais, les collections iconographiques sont conservées à la BMO. Si les AID n'ont pas pu retrouver, au sein de l'Opéra Garnier, le musée voulu par De Maré, la BMO a poursuivi la politique documentaire revendiquée par ce dernier, soit une conservation et une mise à disposition des documents sur la danse. Plusieurs expositions temporaires ont d'ailleurs mis de l'avant des objets venant des collections des AID. En ce qui concerne les collections des Ballets Suédois, elles sont conservées et présentées de façon permanente au Dansemuseet à Stockholm. Les collections documentaires constituent un fonds UNESCO et sont conservées au centre d'étude Rolf De Maré au sein du dit musée. Le dernier geste de De Maré a été de laisser tous ses biens à son légataire universel, le Dansemuseet de Stockholm et de constituer deux dotations destinées à deux fondations distinctes : le Fonds du musée de la danse, qui devait soutenir financièrement les activités liées aux collections du musée, et le Fonds commémoratif Rolf de Maré qui avait pour mission de promouvoir la recherche sur l'esthétique et l'histoire de la danse, par l'octroi de bourses de recherche, de subventions pour la traduction et/ou pour la publication d'œuvres dédiées à la danse. Ce sont deux gestes forts qui rappellent encore une fois les missions de base des AID : la conservation des collections, la valorisation et la promotion de la recherche.

Aux AID, la muséalisation s'accomplit par la collecte et la documentation pour la sauvegarde d'un patrimoine en voie de disparaître. Il s'agit donc d'une muséalisation du PCI, dans la mesure où la collecte touche le PCI qui englobe « les pratiques, les représentations, des expressions, des connaissances et des savoir-faire, mais aussi des objets, des artefacts et des espaces culturels qui leur sont associés » (Unesco, 2003). Les objets collectés lors de missions ethnographiques de Rolf de Maré ont été muséalisés et sont devenus des témoins d'une culture dansée. Les objets collectés ont été retirés de leur milieu et incorporé dans les collections des AID pour ainsi avoir un statut muséal. La dimension esthétique de l'objet, qui englobe son contexte, son usage et son caractère est aussi reconnue dans le processus de muséalisation aux AID. Les raisons qui ont motivés Rolf de Maré pour faire l'acquisition par achat, don, legs et via la documentation visait à préserver des danses en voie de disparaître. Ainsi, la muséalisation des collections prend en compte la reconnaissance des témoins, leur appropriation par le musée, l'assurance de leur pérennité et leur diffusion.

Aux AID la muséalisation se présente comme une méthode d'investigation scientifique de la réalité et procède de l'ensemble des fonctions muséales. La collecte passait par le besoin de « faire science » liée à la muséologie de l'époque. La méthodologie ethnographique mise en place par de Maré à des fins de recherche et de valorisation est basée sur une collecte active où l'on cherche à préserver le passé et documenter le présent. Avec les outils technologiques de l'époque, on chercha à collecter une culture orale dans une démarche qualifiée « d'ethnologie de sauvetage » (Baxmann, 2006, p.45). Rolf De Maré a conçu les AID comme un centre international de ressources, de documentation et de conservation dédié à la danse sous toutes ses formes. Les AID organisaient la sauvegarde des traditions passées et présentes de la danse en participant activement à la collecte d'archive et de documents et cela à travers la constitution d'une bibliothèque, d'un musée, d'une programmation culturelle et de la publication de la Revue des AID. Le musée de la danse a cherché à préserver et à transmettre les dimensions matérielles et immatérielles d'un patrimoine, à travers une approche muséologique pluridisciplinaire.

8.2.3 Le musée de la danse de Boris Charmatz : une muséalisation *in situ*

Le Musée de la danse est un projet artistique proposé par le chorégraphe Boris Charmatz, lorsqu'il est devenu directeur du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne (CCNRB) en 2009. Acteurs majeurs de la création chorégraphique en France et de son rayonnement, les Centres chorégraphiques nationaux (CCN) sont créés dans les années 1980 et voués à la création, la production et la diffusion d'œuvres chorégraphiques (Orvoine, 2006, p.84). Dirigé par un chorégraphe chaque CCN participe à la constitution et à la valorisation du patrimoine chorégraphique en France, en conjuguant « création, innovation et développement de la mémoire de la danse » (Santi, 2012, p.20).

Les CCN développent une politique en matière de transmission de la culture chorégraphique et d'éducation artistique et culturelle et ils constituent un lieu ressource pour la danse sur leur territoire (Santi, 2012, p.20). Deux processus de préservation du patrimoine chorégraphique sont principalement mis en œuvre au CCNRB : la démarche de l'archive par la documentation de même que la valorisation des créations via le répertoire ou la reprise. Le travail d'action culturelle se traduit par des initiatives de médiation visant à diversifier et développer les publics, en tenant compte des possibilités de partenariat sur le territoire. Les CCN organisent également la conservation de leurs archives et en favorisent l'accès pour les chercheurs.

La singularité du projet du Musée de la danse de Boris Charmatz s'inscrit dans une tendance des musées, développée ces dernières années, à inviter des chorégraphes comme Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Yvonne Rainer, La Ribot ou Simone Forti à investir les espaces d'expositions et à réinventer les modalités du spectacle dans les salles d'expositions. Pour Charmatz, ce projet artistique de musée de la danse est une invitation à se questionner sur ce que peut être un musée de cet art éphémère (Richeux, 2014) et présente le Musée de la danse, un musée dansant, comme un espace de création, de recherche, d'exploration, mais aussi d'exposition et d'éducation.

Se rattachant à la fois au domaine de l'art contemporain et à celui des arts de la scène, le Musée de la danse propose des expositions qui viennent « réarticuler l'archive comme principe actif et critique de la création » (Roux, 2016, p.245). Les archives ne sont plus seulement vues en tant que traces, mais aussi en tant que scripts ou partitions qui permettent de réactualiser les œuvres dont ils sont issus. Pour Christophe Kihm, une telle construction revient à remettre en question les structures mêmes de l'archive. Elle n'est donc plus conçue à la manière des sciences humaines, soit au moment de la recherche et de la construction des savoirs, rassemblés afin de pouvoir étudier, décrire, classer et répertorier, mais bien comme une pratique artistique (Kihm, 2010). Cela ouvre la porte à de nouvelles interprétations et transmissions de la mémoire de la danse. Influencé par les théoriciens des *performance studies* et s'inspirant des notions de recréation, reprise et de *reenactment* de l'archive et du document, Kihm montre qu'il existe aussi une transmission de l'œuvre chorégraphique par l'intermédiaire de traces et de documents (Kihm, 2010). Les archives d'une chorégraphie deviennent les témoins de la mémoire des créateurs et des danseurs qui réactualisent la danse dans un autre temps. Elles participent ainsi au processus de transmission via l'enseignement et la médiation ou dans le cadre d'une reprise ou d'une re-création³³⁷.

Entre lieu de création, de diffusion et de résidence artistique, le Musée de la danse peut être considéré comme un projet dont le cadre muséal devient la partition. Les actions chorégraphiques qui y sont menées se déclinent en expositions, en performances, en publications, conférences et en activités de médiation éducative et culturelle. Les œuvres artistiques produites par le Musée de la danse se présentent dans divers contextes muséaux tels : le MoMA, la Tate Modern, le Palais de Tokyo et l'Opéra Garnier mais aussi dans des écoles, des bibliothèques, des places publiques ou des théâtres.

Au fil des expositions et des événements, le Musée de la danse a également mis en place des activités de médiation et d'action culturelle en partenariat avec des établissements scolaires, des structures sociales et culturelles. Des activités d'action culturelle sont

³³⁷ C.f. Côté, J-A. (2015). De la danse au musée : mémoires de l'œuvre chorégraphique contemporaine (p.56-69). *Les cahiers d'études supérieures, muséologie*, vol.7.

régulièrement programmées comme des projections de films, des conférences, des présentations de travaux étudiants, des conférences dansées, des rencontres et parcours chorégraphiques, des dialogues avec des artistes, des colloques, des conférences performatives, des débats, des stage-séminaires, des déambulations musicales et des conférences radiophoniques. Le Musée de la danse est aussi un lieu de transmission et d'enseignement, car il propose des classes de danse aux professionnels, au grand public et aux enfants. Ces approches témoignent des intentions des CCN, qui développent des projets de sensibilisation à l'art chorégraphique afin « d'œuvrer à un travail de fond sur l'histoire et la culture chorégraphique au bénéfice d'un large public »³³⁸. Le Musée de la danse de Rennes s'avère ainsi une singulière illustration d'une recherche autour d'une structure capable de conjuguer de manière dynamique la création, la pratique, l'histoire et la mémoire de la danse. Une telle proposition permet aussi d'envisager différentes formes possibles de présentation et de médiation de la danse (Richeux, 2014).

Le Musée de la danse de Boris Charmatz à Rennes propose une muséalisation *in situ*, dans la mesure où la pratique interprétative et performative est prépondérante et modère la dynamique entre la recherche et la création (Poirson, 2015). Le projet de Musée de la danse de Boris Charmatz n'est pas sans rappeler les ateliers-musées qui rendent compte de la pratique et de l'activité créative du chorégraphe et d'artistes (Laurier, 2006). Ce modèle de l'atelier muséalisé considère la valorisation du processus de création contemporain d'une façon particulière ; par exemple, l'expérience de visite d'exposition mène le visiteur dans les studios de danse où il découvre les lieux de création de la danse et de travail des danseurs et chorégraphes. L'espace du studio de danse, des loges comme de la scène est mis en valeur de différentes manières, comme la projection d'un film de danse sur un mur du studio. Comme le note Laurier Lacroix, l'atelier-musée offre la possibilité de conserver les traces de pratiques artistiques dans leur contexte (Lacroix, 2006). Il n'est pas rare que les musées de ce type organisent des expositions d'art actuel, accueillent des résidences d'artistes et fournissent une interprétation originale, comme

³³⁸ Cf. La médiation au Musée de la danse.

<http://www.museedeladanse.org/fr/articles/mediation>
<http://www.museedeladanse.org/fr/articles/mediation>

autant de moyens de garder vivant un lieu et une pratique artistique. À travers une muséalisation *in situ*, c'est donc un patrimoine vivant qui se perpétue dans son milieu.

Le Musée de la danse de Boris Charmatz met en perspective des pratiques liées à l'interprétation et la transmission d'un savoir sur la danse dans des contextes et modalités qui jouent des codes de l'exposition, de l'archive et du musée, explorant des nouvelles potentialités de création et de possibles en muséologie. Le paysage contemporain des dernières décennies du XXe siècle fait de la diffusion une des pierres angulaires du développement de l'art chorégraphique. Par conséquent, les modes de production des propositions artistiques se diversifient. Comme le constate Jean-Marc Adolphe en matière culturelle, on voit un changement de nature : de l'œuvre, on a focusé sur l'artiste puis les publics et sur la recherche de d'autres formes de « relations fondées sur la permanence artistique dans la cité » (cité dans Roux, 2007, p.75).

Quand au musée, il prend aussi cette tangente, en s'ouvrant sur le social et les publics, la fonction de diffusion et de communication apparaissent comme des fonctions centrales. Depuis les cabinets de curiosité, aux musées scientifiques dédiées à la recherche jusqu'aux écomusées militants, aux musées sans collection ; de nouvelles formes de musée se créent. L'exemple du Musée de la danse et son approche de muséalisation *in situ* de la danse propose des avenues autres pour penser la diffusion de la danse et sa valorisation au musée tout en développant d'autres liens avec le public. Il ne s'agit plus de montrer au musée une histoire de l'art mais de présenter les enjeux d'aujourd'hui. Il nous semble que le musée de la danse de Boris Charmatz contribue à la réflexion sur les différentes pistes de recherche que peut prendre le musée pour penser la mise au musée du patrimoine vivant.

8.2.4 L'Espace Perreault : une patrimonialisation de l'œuvre chorégraphique

L'Espace Perreault est un organisme qui œuvre à Montréal pour la sauvegarde du patrimoine chorégraphique québécois. Principal gardien de la mémoire du chorégraphe Jean-Pierre Perreault (1984-1999), l'Espace Perreault élargit ses actions de valorisation en 2014 et redéfinit sa mission pour se consacrer « à la documentation, à la valorisation et à

la transmission de la danse contemporaine québécoise, tout en développant une réflexion sur les patrimoines chorégraphiques, leur constitution, leur mise en valeur et leurs potentialités »³³⁹. Leurs activités participent à la compréhension et à la diffusion du patrimoine de la danse et veillent à documenter les initiatives du milieu en lien avec les questions de transmission et de documentation de la mémoire en danse contemporaine.

Les approches de préservation de l'Espace Perreault touchent principalement la diffusion et la circulation du patrimoine. Notons néanmoins que les premières actions ont consisté à pérenniser l'héritage artistique de Perreault par la constitution du Fond Jean-Pierre Perreault, grâce à une collaboration avec Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) (Gallet, 2014). L'Espace Perreault s'est ensuite consacré à des projets de mise en valeur d'œuvres chorégraphiques à partir des fonds d'archives et à des projets de transmission de répertoire. Un comité de protection des œuvres visuelles et des œuvres chorégraphiques a été constitué, engageant ainsi une première action de domiciliation des œuvres picturales en 2008, grâce à une entente de prêt conclue entre la Place des arts (PdA) et pour une exposition permanente de douze toiles au Théâtre Maisonneuve de la PdA. L'exposition permanente assure ainsi la pérennité du patrimoine de Perreault et sa diffusion au plus grand nombre.

Titulaire des droits d'auteur sur les œuvres chorégraphiques et picturales du chorégraphe, le mandat de l'Espace Perreault touche « la documentation et la mise en valeur d'œuvres chorégraphiques, l'interprétation des collections relatives au patrimoine de la danse contemporaine québécoise, la recherche et la création de savoirs sur la danse et la création de services et d'outils de nature documentaire, juridique et de gestion relatifs à la préservation du patrimoine chorégraphique contemporain québécois » (Rowat et Boivin, 2015). De plus, l'Espace Perreault développe des projets de collecte, de documentation et de mise en valeur. Le projet des boîtes chorégraphiques,³⁴⁰ par exemple, apparaît comme

³³⁹ C.f. Espaces chorégraphiques 2. <https://espaceschoregraphiques2.com/fr/la-fondation-jean-pierre-perreault/>

³⁴⁰ Une boîte chorégraphique rassemble en formats numérique et papier tous les éléments porteurs de sens pour la reconstruction d'une œuvre. Il peut servir de script ou de matériaux d'analyse pour la recherche. En collaboration avec différentes compagnies de danse, la Fondation a pu créer cinq boîtes chorégraphiques et vise à long terme en constituer d'autres. Avec le projet de boîtes

un outil de documentation de l'œuvre aux fins de reprise et de recherche. L'Espace Perreault met également sur pied des colloques et participe à des publications sur différents enjeux liés à la préservation de la mémoire de la danse.

L'Espace Perreault propose différents projets de mise en valeur, comme le portail EC2, une exposition virtuelle, une exposition dans des musées, des spectacles, des ateliers de médiation culturelle, des colloques et des journées d'études; ces projets s'adressent à tous, tant aux professionnels de la danse qu'au grand public. La création du portail EC2 est l'occasion de rassembler un réseau qui s'est donné pour but la sauvegarde et la mise en valeur du patrimoine de la danse québécoise, ouvrant ainsi la voie à des collaborations avec des bibliothèques, des musées, des organismes et des artistes. Au travers l'exposition virtuelle *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*, la FJPP fait de la valorisation des archives un moyen de mise en valeur et souligne l'importance de la constitution de nouvelles données, comme l'entretien avec des collaborateurs pour témoigner des diverses dimensions d'une œuvre chorégraphique. Enfin, un parcours pédagogique est offert aux enseignants, via des activités d'interprétation et de création qui répondent aux exigences de formation du programme de danse du ministère de l'Éducation, du Loisir et du sport (MELS). Ces diverses initiatives révèlent l'importance de la médiation et de la transmission dans les démarches de l'Espace Perreault.

La Fondation présente des projets visant la transmission du répertoire chorégraphique de Perreault, notamment le projet intitulé *La soirée Jean-Pierre Perreault* ou encore *Danser Joe* pour l'exposition *Corps rebelles* au Musée de la civilisation à Québec (MCQ). L'exposition *Corps Rebelles* au MCQ est un pertinent exemple de mise en exposition d'un patrimoine immatériel qui s'inscrit dans le courant que l'on pourrait nommer de la muséologie de l'expérience. Réalisée en collaboration avec des chorégraphes et des gens du milieu de la danse contemporaine, l'exposition invite les visiteurs à une expérience sensible et immersive de la danse au travers le dispositif de médiation *Danser*

chorégraphiques, l'Espace Perreault cherche à rassembler des ressources documentaires ainsi qu'à identifier la genèse d'une œuvre chorégraphique comme les différentes traces qui ont mené à la création et qui en pérennise la transmission.

Joe. Corps Rebelles met donc en avant la dimension active et vivante de la mémoire de la danse contemporaine, par la pratique et la création au cœur même du musée. L'exposition *Corps rebelles* a ainsi fait avancer la réflexion sur la pratique de mise en exposition des arts vivants dans les musées.

Corps rebelles, en créant une résidence de chorégraphes, a également mis de l'avant le besoin des artistes de la danse de transmettre et de diffuser, non seulement les traces matérielles, mais aussi leur savoir-faire et sensibiliser au processus de création contemporaine d'une œuvre chorégraphique. Cette exposition a fait du Musée de la civilisation un espace de médiation et de création pour la danse contemporaine et, pour les chorégraphes en résidence, une occasion unique de recherche, de création, d'échange et de partage avec le public. Avec cette exposition, le rôle social joué par l'institution a été mis de l'avant, notamment comme lieu d'encouragement et de mise en valeur de la créativité (Viau-Vourville, 2015).

Avec l'Espace Perreault, il est plutôt question d'une patrimonialisation de l'œuvre chorégraphique et d'une muséalisation par la mise en exposition. Les démarches de transmission de la mémoire des œuvres chorégraphiques contemporaines québécoises soutiennent la mission de base de l'organisme et se manifestent par l'acte de transmission, le fondement de la patrimonialisation. Ici une part de l'expérience de l'œuvre résulte d'une appropriation collective du passé. Il y a bien patrimonialisation car la collectivité manifeste le souci de reconnaissance et d'appropriation de ces objets (Gob, 2009). Dans le cas de l'exposition *Corps rebelles* présenté au Musée de la civilisation à Québec, c'est la mise en exposition qui constitue le moyen de la muséalisation. En effet, réside dans leur incorporation par l'activité muséale à travers la mise en exposition et non pas dans son entrée comme objet de musée (Gob, 2009).

Enfin, cette section sur la mise au musée de la danse de nos études de cas montre deux principales approches de muséalisation : une muséalisation articulée autour de la collecte du patrimoine dansé et une autre autour de la transmission d'une œuvre chorégraphique. Pour le *V&A museum* et les AID, l'objet muséalisé est un témoin matériel

et le fragment d'une réalité donnée arraché de son contexte d'origine qui, par le processus de muséalisation, soit son acquisition et sa documentation qui en donne la valeur, acquiert une valeur muséale, puis une valeur de sens lorsqu'il est exposé (Bergeron, 2012). Pour le Musée de la danse de Boris Charmatz et la FJPP, la mise en exposition constitue le moyen de muséalisation, dans la mesure où il n'y a pas d'objet arraché à son contexte, mais le corps du danseur ou du visiteur, vu comme acteur et porteur de sens lors d'une mise en exposition via l'interprétation et la médiation. La muséalisation apparaît un processus plus large et « un processus transitoire qui concerne l'ensemble des fonctions muséales » (Gob, 2009).

8.3. Permanence et impermanence de l'objet danse au musée : le document comme substitut à la muséalisation

La place de la danse dans l'espace et les collections de musée rendent compte de la danse comme pratique à vivre, comme représentation et comme trace dont elle a pu faire l'objet. Entre patrimoine matériel et manifestation documentaire de certaines dimensions immatérielles et performatives, les témoins de son patrimoine sont multiples et les composantes diverses. Nos études de cas montrent que les objets collectionnés et exposés en danse servent à rendre tangible l'histoire de la danse et à témoigner de la diversité des sources et des traces que l'activité chorégraphique produit. Ils sont les témoins d'une culture et d'une mémoire dont les dimensions immatérielles et performatives sont généralement traduites par un document, porteur et support d'informations. Les différentes sources et traces qui relèvent d'une œuvre chorégraphique et/ou d'un spectacle, ont été incorporées au sein des musées à travers une muséalisation.

De manière générale, le processus d'incorporation d'un objet au musée implique un changement de statut de l'objet et une rupture avec son contexte. Selon Ivo Maroevic :

« L'objet muséal est l'objet patrimonial retiré de sa réalité. Dans la nouvelle réalité dans laquelle il a été transféré, l'objet devient un document de la réalité d'où il a été retiré. L'objet patrimonial est un objet actuel dont la matière et la forme documentent la réalité dans laquelle il a émergé, à partir de laquelle il a existé, et avec laquelle il est entré dans le présent. L'objet patrimonial possède plusieurs couches de significations qui transportent des

messages du passé dans le présent, et les conservent pour le futur (Maroevic, 1998 cité dans Bergeron, 2011, p.56).

Pour André Gob, l'objet arraché à son monde d'origine perd sa valeur d'usage et se voit doté d'un nouveau statut, celui d'objet de musée, et d'une valeur muséale (Gob, 2009). Puis, lorsqu'il est mis en exposition, l'objet porte une valeur de sens dans la mesure où, chargé de signification, il devient un objet sémiophore pour reprendre Pomian, et appartient au monde du visiteur (Gob, 2009). Toutefois, comme le note André Gob, le passage de l'objet de son monde d'origine à celui du monde du musée est plus complexe que la simple extraction de l'objet à son milieu. Pour ce dernier, l'incorporation d'un objet dans une collection implique des exigences liées à l'intention du musée, à ses actions et à l'intérêt social ; « c'est dans cette dialectique de choix que réside la particularité de la muséalisation » (Gob, 2009), ce dont témoignent nos études de cas.

Avec le projet des AID, la volonté de constituer des collections s'accompagne des démarches de collecte ethnologiques qui vise à connaître des sociétés culturelles afin de les étudier. Les modalités de collecte de la danse nécessitent le passage par des supports matériels, des éléments de sa documentation, de son interprétation et de sa contextualisation. Les collectes sont alors développées en amont d'un projet d'exposition. Les objets, témoins matériels représentent une partie visible d'une expression dansée et rendent compte de divers aspects d'une pratique, d'un savoir faire, d'une représentation, etc. La méthodologie généralement accompagnée d'une enquête, permettait de recueillir des informations liées à un thématique d'exposition plus qu'à l'ensemble de ce que les porteurs pourraient en dire. L'objet collecté représente un aspect de la documentation mais n'est qu'une partie de la signification que porte « l'objet danse ».

Les AID et le V&A posent l'objet muséal comme un document témoin, porteur d'informations. Dans ces deux cas, les objets des collections sont séparés de leur contexte et sont dotés d'un statut muséal. Mais dans le cas du Musée de la danse et de l'Espace Perreault, la muséalisation apparaît au moment de l'exposition, et la danse n'est pas toujours séparée de son contexte. Il s'opère alors un déplacement de la scène à l'espace d'exposition. Confondant les frontières entre les notions d'exposition et de performance.

C'est lors du processus de documentation réalisé par l'institution ou l'organisme que l'œuvre peut être matérialisée et s'inscrire dans une collection muséale ou un fond d'archives. Comme le souligne Amélie Giguère, la documentation est une notion clé pour penser la muséalisation des œuvres performatives (Giguère, 2012). Le double statut documentaire et artistique du document soulève néanmoins des questions autour de ses usages et de ses conditions de production précise Anne Bénichou (Bénichou, 2010, p.435), ce qui peut faire émerger d'autres champs d'actions pour la conservation et la valorisation du patrimoine documentaire de la danse.

Par ailleurs, des théories en art contemporain définissent l'objet de musée comme pouvant être détaché de toute matérialité, témoignant ainsi d'un nouveau paradigme de l'œuvre qui passe d'un régime d'objet à un régime artistique de performance et d'expérience (Heinich, 2014, p.89-113). Par exemple, le Musée de la danse et l'Espace Perreault ne se limitent plus à la matérialité de l'objet de musée et s'ouvrent aux dimensions immatérielles du patrimoine et à l'expérience des visiteurs, ce que suggèrent Turgeon (Turgeon, 2010, p.8) et Poulot (Poulot, 2005, p.191-192). On retrouve, dans l'espace d'exposition du musée, les corps en mouvements des danseurs ; des artistes chorégraphes invitent le public à assister à des répétitions, rendant accessibles le processus de création aux visiteurs; ou encore, des expositions virtuelles présentent le témoignage de danseurs ou de collaborateurs sous forme d'entretiens filmés, qui sont aussi de nouveaux éléments témoins du travail et du processus d'une œuvre chorégraphique au musée. Enfin, dans les salles d'expositions, les chorégraphes présentent des œuvres adaptées à l'espace d'exposition. L'œuvre chorégraphique apparaît ainsi comme un nouvel objet de musée.

Or, l'apparent antagonisme entre la dimension vivante de la performance et le statut de l'objet de musée rend l'examen de la question de la muséalisation d'autant plus nécessaire. La notion de muséalisation est inhérente à celle de l'objet de musée qui peut être matériel ou immatériel. Un objet qui entre dans une collection ou dans un musée afin d'être conservé et mis en valeur doit passer par un processus de muséalisation. Les approches de muséalisation des cas de notre étude montrent le musée comme un espace public de transmission qui met en scène le patrimoine (Poulot, 2005, p.191-192), suivant

l'expression de Poulot, tel un espace d'inscription et de représentation d'une mémoire de la danse. Notre recherche sur le processus de muséalisation de la danse remet en question l'objet de musée. Désormais, note Yves Bergeron, ce dernier ne réside pas dans le patrimoine matériel ou immatériel mais plutôt, considérant « le patrimoine pris au sens premier du terme, c'est-à-dire l'héritage reconnu par la collectivité (...) », le patrimoine « réside dans le concept de culture sous toutes ses formes qu'elle soit matérielle, immatérielle et performative » (Bergeron, 2015, p.395).

Enfin, selon Yves Bergeron, cette dialectique entre l'archive et le vivant au musée annonce une véritable révolution muséale qui remet en question le concept même de musée et d'objet de musée (Bergeron, 2015). Dans cette perspective note ce dernier, le rôle des institutions muséales à l'égard du patrimoine devra être repensé afin de tenir compte de ces nouvelles réalités. Cette tendance pourrait acheminer les musées vers une convergence des institutions, les unes dédiées aux archives et les autres à la transmission. Pour Anne Bénichou, ces articulations affecteront la redistribution des pouvoirs et des responsabilités patrimoniales ainsi que des modes de gouvernance (Bénichou, 2015, p.394). De plus, remarque Poirson, cette tendance mènera certainement à « considérer l'articulation problématique entre musée et création, comme un champ privilégié d'exploration » (Poirson, 2015, p.156).

8.4. Construction mémorielle et récit à mettre en scène : actions et perspectives muséologiques

Notre recherche sur la muséalisation de la danse, nous permet de déterminer trois axes (collecte, diffusion et gestion) qui, pour Raymond Montpetit, relie l'action muséale à trois pôles muséologiques fondamentaux soit : les collections, les publics et l'établissement muséal (Montpetit, 2013). Ces trois pôles forment le triangle de base de l'action muséale et nous aident à envisager les actions muséologiques à mettre en place pour préserver la danse. La section suivante présente les axes en lien avec nos études de cas permettant ainsi de dégager des modes de préservation de la danse.

8.4.1 L'axe de collecte et les collections

La danse laisse des traces que les musées préservent depuis de nombreuses années déjà. Des objets témoins des dimensions matérielles et immatérielles de la danse sont collectés et conservés. Aux objets matériels s'ajoutent de nombreux documents concernant les activités de création, de diffusion, de production, de répétition, de formation et de réception du public. Un patrimoine documentaire important s'est constitué, rassemblant des archives, des enregistrements et des documents qui témoignent de savoir-faire, d'intentions et de la démarche artistique de créateurs, comme de l'expérience de l'interprète et du spectateur ou du visiteur (RQD, 2019). Cet ensemble de pratiques corporelles, de savoir-faire et de documents est reconnu pour sa valeur de témoignage et de mémoire. Ils rendent compte d'histoires collectives, de parcours artistiques, de tendances esthétiques et de rapports au public (RQD, 2019) et, à ce titre, ils sont des sources d'informations capitales pour la recherche et la création en danse.

Nos études de cas révèlent la diversité des sources en danse que l'on peut conserver et étudier ainsi que l'importance, dans la démarche de préservation, de la collecte et de la documentation des témoins matériels et des dimensions immatérielles de la performance et de la pratique dansée. Comme le note Philippe Le Moal, dans son rapport intitulé « La mémoire de la danse mémoire, patrimoine culture », la dimension du vivant doit être prise en considération dans toute démarche patrimoniale en matière de danse (Le Moal, 1998).

Il est révélateur de noter que la collecte des témoins immatériels apparaît dès les années 1930 avec les démarches ethnologiques des AID et cela, bien avant que l'UNESCO en définisse les termes en 2003. En effet, aux AID, la collecte des danses du monde présente une documentation relative aux dimensions immatérielles de la danse via, entre autres, l'enregistrement audiovisuel. Au *Department Theater & Performance* du V&A, dans les années 1990 une politique est mise en place pour enregistrer des représentations de spectacles de danses en salle. On constate aussi que les témoignages oraux de danseurs et de chorégraphes font partie du type de documents conservés.

Dans les années 2000, c'est l'espace d'exposition qui accueille les dimensions performatives de la danse. Au Musée de la danse de Boris Charmatz, la gestualité comme la corporéité deviennent sujet d'exposition et matière à interprétation. Le musée devient le lieu de transmission de savoirs et savoir-faire transmis de corps à corps et prend compte de l'expérience de l'interprète comme du visiteur. L'Espace Perreault va aussi dans ce sens avec *Danser Joe*, dans le cadre de l'exposition *Corps rebelles* au MCQ, en assurant la transmission d'une œuvre chorégraphique au cœur même de l'exposition. Dans ces cas-ci, c'est la documentation des performances qui va rejoindre les fonds d'archives de l'institution. La place du témoignage dans le dispositif d'exposition permanente au V&A et d'exposition virtuelle dans *Jean-Pierre Perreault chorégraphe* est une autre façon pour l'institution muséale de communiquer au visiteur des éléments qui relèvent du ressenti et de l'expérience, apparaissant comme étant d'avantage lié aux dimensions immatérielles du patrimoine. Ou comme le note Marie Cambone, le témoignage apparaît comme une stratégie de matérialisation de sujets intangibles et leurs mises en expositions comme une mise en récit (Cambone, 2015).

La collection est un élément central de notre étude, il est le fil conducteur reliant les quatre cas. Chacun présente toutefois, une démarche de collecte qui varie selon le projet muséal, l'approche du collectionneur, le statut de l'objet et les modes de transmission du patrimoine privilégiés par l'institution ou l'organisme. Au fil de nos recherches, il apparaît en ce qui concerne le Musée de la danse, qu'il est plus juste de parler d'archives et, en ce qui concerne la collection virtuelle des Boîtes chorégraphiques de l'Espace Perreault, d'un catalogue descriptif d'œuvres chorégraphiques en vue d'une reprise et d'une transmission de l'œuvre à des fins pédagogique. L'action de faire collection nous apparaît comme étant commune à chacun de nos études de cas. Faire collection c'est rendre compte d'une histoire et d'une mémoire c'est poser un certain regard sur un champ déterminé. La collection a longtemps figuré au cœur des activités des institutions patrimoniales. Puis, le musée s'est défini sans collection axant ses approches sur l'interprétation et la médiation, inspiré des théories de Freeman Tildman³⁴¹.

³⁴¹ C.f. Freeman, T. (1977). *Interpreting our heritage*. Caroline du Nord : The university of north Carolina press.

L'axe de collecter et de faire collection touche également à l'étude de ces dernières. La recherche est une condition fondamentale pour la transmission des connaissances (Gob et Drouguet, 2003, p.198). Aux AID, le musée conserve des collections d'objets artistiques et historiques et la bibliothèque un riche fonds d'archives. Au V&A, la recherche concerne les objets des collections. Cette première catégorie de recherche correspond au rôle historique du musée, qui est de conserver et de rendre accessibles des œuvres et des objets à valeur patrimoniale. Le Musée de la danse ne constitue pas de collection muséale, si ce n'est les archives du CCNRB qui sont conservées et disponibles pour consultation aux chercheurs. On pourrait néanmoins parler d'un projet-artistique en recherche-crédation dans la mesure où des résidences chorégraphiques ont lieu dans les espaces du musée, qu'elles sont définies à partir de thématiques et font appel à des commissaires et artistes invités. Quant à l'Espace Perreault, l'organisme fait de la documentation des œuvres chorégraphiques contemporaines québécoises, via les boîtes chorégraphiques, un outil pour l'étude et la recherche en danse, tout comme pour la reprise d'une œuvre.

Nos études de cas présentent différentes approches de recherche muséale. Aux A.I.D, la danse est objet de recherche; la danse collection du *Victoria & Albert museum* à Londres est une source d'information et de communication ; le Musée de la danse de Boris Charmatz à Rennes se pose comme un lieu de réflexion chorégraphique et d'expérimentation des nouvelles recherches muséales contemporaines et l'Espace Perreault, tout particulièrement en ce qui concerne leur expérience au sein du Musée de la civilisation à Québec, se révèle un espace de médiation et de création pour la danse contemporaine. À la lumière de notre corpus, on constate que la recherche diffère d'un type d'institution à un autre, en fonction de la nature des collections, de leurs missions et des programmes de recherche. De façon générale, les musées vouées à la préservation de la danse constituent un centre de ressources et de documentation pour la recherche et la création en danse. Les documents d'archives et les objets conservés deviennent des sources en danse, révélant un contexte, une action, une signification et permettant de conserver une trace de son histoire. L'axe de collecte apparaît donc un élément de base de l'action muséale et un élément déterminant dans la préservation de la danse.

Somme toute, la collection peut être considérée comme une première étape vers la patrimonialisation. Dans la mesure où les objets collectionnés sont sélectionnés et conservés de façon intentionnelle, ils pourront ainsi rejoindre les visiteurs à travers les activités de diffusion et de communication. C'est cette rencontre de la collection vers le public permettant un lien d'appropriation qui illustre la patrimonialisation (Montpetit, 2013). Comme le note Raymond Montpetit, tout ce qui entre dans une collection n'est pas nécessairement considéré comme patrimoine. L'objet doit aussi être reconnu et approprié par la communauté et c'est l'axe de diffusion qui permettra de mettre en place cette action.

8.4.2 L'axe de diffusion et les publics

L'axe de diffusion concerne l'action mise en place par le musée pour transmettre et communiquer avec les publics. Présent dans presque toutes les définitions du musée, le public y a toujours occupé une place centrale (Mairesse, 2011, p.499). Dans les cas à l'étude, la circulation des collections auprès du public se fait par l'exposition, la publication, la diffusion sur le web et par la médiation. Notre recherche met en évidence deux stratégies de présentation du patrimoine dansé. Les AID et le V&A mettent de l'avant l'exposition d'objets témoins liés à la mémoire d'une danse, d'un artiste et d'un spectacle ; le Musée de la Danse de Boris Charmatz et l'Espace Perreault, par ses projets d'expositions, privilégient l'exposition d'une œuvre chorégraphique via la transmission, la reprise ou la réitération de la performance au sein de l'exposition. Leurs approches d'exposition interrogent l'implication des publics au niveau de leur participation au cœur même d'une exposition et révèlent des articulations possibles entre pratique artistique et pratique muséologique.

Dans le cadre de nos études de cas, la médiation prend différentes formes : la visite guidée et l'activité culturelle au V&A, la démonstration et les conférences-dansées aux AID, l'acte performatif dans les salles d'exposition au Musée de la danse de Boris Charmatz et l'activité de médiation éducative à l'Espace Perreault, via la transmission de l'œuvre et la création au Musée de la civilisation à Québec. La médiation mobilise autour des objets exposés une approche vivante et performative à la portée du visiteur permettant

de mieux comprendre certaines dimensions de la danse. La médiation au musée est non seulement abordée comme un mode de communication, mais aussi, comme le souligne Viau-Courville, en tant que « mode d'action sociale lié à l'expressivité, au geste et au mouvement corporel » (Viau-Courville, 2015, p.6).

Par ailleurs, dans les dernières années, le numérique s'est imposé comme outil de communication pour la connaissance, la conservation et la médiation du patrimoine. Engageant pleinement les institutions muséales et patrimoniales dans une approche communicationnelle de médiation de l'information (Régimbeau, 2014). La valorisation des collections, via les nouvelles plateformes numériques, est devenue pratique courante. Ainsi, les collections des AID qui se trouvent désormais en partie au Dansemuseet, à la BMO et même au CND, participent à ce virage. Pour sa part, le V&A a numérisé une grande majorité de ses collections que l'on retrouve en ligne sur leur site web. Le site web du Musée de la danse de Rennes rend compte de dix ans d'activités de création, de diffusion et de médiation ; leur site internet apparaît ainsi comme une vitrine culturelle. Puis, l'Espace Perreault a créé la plateforme EC2 pour y présenter une exposition virtuelle et sa collection des boîtes chorégraphiques. L'utilisation de dispositifs technologiques en salle, comme des écrans tactiles et des bornes interactives qui livrent leurs contenus, fait également partie des approches muséologiques dans les salles d'expositions.

Les nouvelles technologies numériques offrent des possibilités de captation, de conservation et de communication du patrimoine qu'il soit matériel ou immatériel (Laurier, 2010), et contribuent à la recherche et à la valorisation d'une œuvre chorégraphique. Toutefois, mentionne Marie Deprès-Lonnet la volonté de rassembler différents documents d'archives sur une plateforme internet nécessite la recherche de modes de description compatibles et compte tenu de l'hétérogénéité des objets, cette recherche se traduit souvent par la « quête du plus petit dénominateur commun, donc d'un appauvrissement relatif de l'apparat textuel et documentaire qui accompagnait les objets dans son contexte d'origine » (Desprès-Lonnet, 2014, p.80). Les principes de standardisation des données relatives aux procédures de documentation muséale et patrimoniale invitent à une réflexion sur les enjeux sociaux et culturels de la pratique du numérique (Régimbeau, 2014). De plus, les

effets des innovations technologiques sur l'expérience de la consommation culturelle, comme sur les pratiques de conservation, ne sont pas toujours clairement envisagés (SMQ, 2019). L'obsolescence programmée des médias et le statut numérique du document sont à questionner (Lessard, 2018). Le développement de nouvelles pratiques permet certes de nouvelles formes de valorisation des collections, mais encore faut-il que les institutions bénéficient des moyens techniques, matériels et financiers pour les conserver et les rendre disponibles. Enfin, le numérique s'impose et est un enjeu incontournable pour les musées. Mais, comme le constate Castells, l'avenir des musées ne réside pas dans la «eMuseum», mais dans une re-conception du musée qui rejoint l'expérience humaine (Castells, 2001).

8.4.3 L'axe de gestion et le musée

Le projet muséal désigne « l'ensemble des idées, concepts, intentions qui sous-tendent une institution muséale » rappelle François Mairesse (Gob et Drouguet, 2003, p.66). Dans nos études de cas, c'est la thématique de la danse qui met en œuvre le projet muséal et confère une identité au musée comme au projet. Selon ce dernier, l'élément majeur du projet muséal se situe « au niveau du discours et des activités, de l'argumentation et des alliances pour la concrétisation d'un projet » (Mairesse, 2002, p.214). L'examen du projet muséal permet donc de saisir la raison d'être du musée, conditionnée par ses différents acteurs, de même que par l'ensemble du contexte et des rencontres dans lequel celui-ci évolue (Gob et Drouguet, 2003, p.66-77). Le projet muséal s'inscrit, en effet, dans un contexte avec lequel il évolue en équation avec son temps. C'est pourquoi, dans le cadre de nos études, nous avons particulièrement porté notre attention sur l'histoire du projet muséal, des collections et des processus de muséalisation plutôt que sur les méthodes de gestion administrative ou de la gouvernance en général.

L'attention portée au projet muséal et à son histoire répond également à un besoin d'identifier les intentions et les motivations de ceux qui ont porté et/ou portent ces projets et les liens créés. Les cas à l'étude montrent que la question de la préservation d'une mémoire de la danse bénéficie d'une impulsion qui vient du milieu de la danse. La mise en œuvre des démarches de conservation de la danse, repose sur des individus qui ont menées

des actions de conservation. Comme Gabrielle Enthovan, à l'origine de la Dance collection du Victoria & Albert museum et Rolf de Maré, à l'origine des Archives internationales de la danse (AID) et du Dansemuseet à Stockholm. Le projet de Musée de la danse a été porté et conçu par le chorégraphe danseur Boris Charmatz et le projet de l'Espace Perreault a été initié par le chorégraphe puis porté par ses danseurs et des gens du milieu de la danse à Montréal. Néanmoins, chaque cas à l'étude manifeste aussi le besoin et la nécessité du support de l'État et des organismes parapublics pour guider des actions, accompagner et contribuer à la constitution d'un patrimoine dansé et à sa valorisation.

Les AID seront supportés par différents cercles de collaborateurs, proches ou éloignés, comme le cercle familial de Pierre Tugal ou l'important réseau à l'international de Rolf De Maré. Néanmoins, ce dernier étant le seul mécène de l'entreprise, a dû fermer ses portes car il n'avait pas le soutien financier de l'État. L'absence de l'aide logistique et financière nécessaire pour garantir l'activité de l'institution est devenue un réel problème. Ainsi, la création du « Fonds musée de la danse » lors de la donation des collections au Dansemuseet stipulait que l'État devait assumer une part des responsabilités financières dans l'entretien et le fonctionnement du musée, pour en assurer la survie. Ce que l'État a fini par faire et qui a mené à la création du Dansemuseet à Stockholm.

Le *Departement theater & performance* du V&A à Londres bénéficie, au départ, des investissements financiers et autres de différents collectionneurs, de sociétés savantes, de comités de sauvegarde et groupes de défense, qui ont ainsi assumé la permanence pour la préservation des arts du spectacle et la représentation de la discipline au musée. Il a fallu de nombreuses années pour, qu'enfin, les collections en arts du spectacle soient acquises par le musée. Désormais, le musée dépend financièrement de plusieurs individus et sources de revenus pour développer et réaliser ses projets de collectionnement, comme les Amis du V&A, le *National Art Collections Fund*, le *National Heritage Memorial Fund* et l'*Heritage Lottery Fund* ou encore des initiatives gouvernementales, dont le *Goodison Review, Securing the Best for our Museums: Private Giving and Government Support*. Le musée bénéficie donc d'un support financier important et diversifié grâce à ces membres associés et partenaires financiers, auquel s'ajoute son programme de dons internationaux

d'échange et de prêts. Précisons également que le musée est un organisme public du Département de la culture, media et sport et un organisme de bienfaisance exempté d'enregistrement sous l'acte de charité de 2011 (V&A, 2013).

En France, l'impulsion derrière la création des CCN vient d'une politique de l'État avec les collectivités territoriales. À l'initiative du ministère de la Culture et du ministre Jack Lang, dans les années 1980, les CCN ont été mis sur pied afin de mettre en œuvre l'activité de création du ou des artistes qui assurent la direction et la diffusion des œuvres (Santi, 2011). Les CCN développent ainsi une politique en matière de transmission de la culture chorégraphique et d'éducation artistique et culturelle (Orvoine, 2019). Ce support de l'état et de la délégation de la danse du Ministère de la culture et des communications en France touche tout un écosystème comme en témoigne le support alloué à d'autres établissements publics chorégraphiques liés à la création et à la diffusion comme le Théâtre national de Chaillot, le Centre national de la danse, l'Opéra national de Paris, les Centres de développement chorégraphique nationaux, des compagnies indépendantes et les scènes nationales ou les scènes conventionnées ainsi que des lieux d'enseignements et de formation. Les CCN bénéficient également du support de partenaires comme l'Association des centres chorégraphiques nationaux, l'Association des centres dramatiques nationaux, l'Association des scènes nationales, l'Office national de diffusion artistique, Numéridanse, des chorégraphes associés, le Syndicat national des entreprises artistiques et culturelles, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, le collectif Adn et l'Association des professionnels de l'administration et du spectacle. Le Musée de la danse de Boris Charmatz bénéficie aussi d'un réseau d'artistes, de chercheurs, de commissaires et de partenaires comme l'Université de Rennes ou encore, le Centre national des arts plastiques.

La France, en comparaison avec le Canada, s'est dotée d'une véritable politique pour le développement de la culture chorégraphique. Au Canada, le secteur des arts et celui du patrimoine, qui dépendent financièrement des ministères du Patrimoine et de la Culture ainsi que du Conseil des arts, n'ont pas intégré dans leur politique de soutien à la création, un cadre relatif à la préservation du patrimoine chorégraphique ou au développement de la culture chorégraphique (Boivin, Rowat, 2015). Pourtant les exemples européens

démontrent bien la place que peut prendre la danse dans un milieu culturel. L'Espace Perreault bénéficie d'aides au fonctionnement de différents organismes subventionnaires et du support de différents collaborateurs comme le RQD, la BANQ et d'une dizaine de compagnies de danse, des groupes qui assument un rôle croissant sur les plans de la sensibilisation et de la mise en valeur du patrimoine. Toutefois, sans une politique globale en faveur du patrimoine de la danse et des arts du spectacle, il est à craindre que les démarches restent à petite échelle et ne perdurent pas dans le temps. Il apparaît urgent qu'un véritable travail pour la mémoire de la danse au Canada soit engagé par l'État.

L'examen des approches muséologiques des quatre cas de notre étude, sous l'angle des trois pôles que sont la collection, le public et l'institution muséale, ainsi que des actions muséales qu'ils commandent (collecte, diffusion et gestion), montre la diversité des moyens déployés que pose la muséalisation de la danse. La question du développement des collections apparaît prioritaire. Il faut continuer à documenter les œuvres chorégraphiques, recueillir des témoignages, des récits qui peuvent témoigner des dimensions immatérielles du patrimoine de la danse. Et les confier aux collections d'établissement pour les conserver et engager des projets pour le mettre en valeur. Comme le note Raymond Montpetit, la problématique des collections du patrimoine immatériel continue à se poser et l'attention portée à leurs développements doit être maintenue (Montpetit, 2013) ce qui est encore plus vrai afin de préserver le patrimoine de la danse.

8.5. Préserver la danse : les stratégies à l'œuvre

Interroger le processus de muséalisation de notre corpus, nous a permis de présenter les pratiques muséales reliées au processus et de dégager les actions muséales qui supportent ce processus : la collecte, la diffusion et la gestion. Cette recherche a ainsi révélé diverses modalités de préservation qui accompagnent une démarche de consolidation du patrimoine. Cette section fait le bilan des stratégies à mettre en œuvre pour le développement et la préservation du patrimoine de la danse.

8.5.1 Conserver : collecter, sélectionner, enregistrer, documenter, numériser

Les arts du spectacle n'ont pas pour vocation première d'engendrer des collections patrimoniales ou muséales et, pourtant, ils le font. Les raisons de conserver sont multiples : l'étude, la postérité, le souvenir d'une émotion, d'un moment d'art éphémère ou la création de la mémoire d'un projet. Les collections en danse peuvent ainsi être considérées comme une façon de rendre tangible l'histoire de la danse et la diversité des sources que l'activité chorégraphique a pu produire. Témoins d'une culture chorégraphique, elles sont des sources importantes pour la recherche et la diffusion des connaissances, témoins qui, parfois, sombrent dans l'oubli des réserves ou dans des boîtes non identifiées, rangées dans les sous-sols de compagnies. Les collections muséales ont principalement été constituées d'objets témoins d'un spectacle ou d'un artiste, mais aujourd'hui, c'est l'œuvre chorégraphique et comme le note Amélie Giguère plus spécifiquement le document qui se lie aux collections muséales (Giguère, 2014).

La conservation est une fonction fondamentale au cœur du patrimoine. La valeur patrimoniale tient au sentiment d'appartenance et à ce qu'il représente pour une communauté. Tout ne peut pas être conservé, un choix s'impose. La conservation touche ainsi la question de l'identification et la protection des objets collectés qui ont été sélectionnés. La documentation et la conservation des traces des œuvres chorégraphiques sont donc essentielles pour la valorisation et la transmission de la danse. Les fonds d'archives et les collections en danse constituent d'ailleurs des ensembles significatifs dans les quatre établissements à l'étude. La constitution de fonds d'archives répond ainsi à la nécessité d'un discours sur la danse qui tient compte des diverses expériences comme le vécu des danseurs, des chorégraphes et des collaborateurs, mais aussi des références esthétiques, des processus de création, des modes de production comme de la réception des œuvres par la critique et le public.

La danse, comme l'explique Laurence Louppe, ne produit pas de « figures arrêtées elle suscite des actes » (Louppe cité dans Sebillotte, 2009). Le patrimoine chorégraphique documentaire donne trace de ces actes. Ces traces deviennent des sources

pour l'analyse ou la reprise d'une œuvre en danse. La conservation de la documentation attachée aux œuvres chorégraphiques est une pratique essentielle qui favorise la présentation et encourage la recherche de même que la création en danse.

De manière générale, un effort doit être engagé pour rassembler et protéger les collections actuelles, soit renforcer des axes de collecte et développer des collections en danse, tout en contribuant à leur diffusion et en développant leur accessibilité. Au Canada, l'inventaire des collections en danse est malheureusement sommaire et dispersé (Rowat, 2000). Pourtant, il serait important de connaître l'état des collections et de développer une expertise dans le traitement, l'indexation et les conditions de conservation des collections en danse. Les bibliothèques comme les centres d'archives jouent un rôle important dans la conservation du patrimoine documentaire de la danse, en tant que dépositaires de ces fonds. Il faut donc trouver les moyens de rendre accessibles les collections afin de permettre la recherche comme leur valorisation.

La mise sur pied d'une base d'inventaire informatisé, commune aux différents réseaux, permettrait de rassembler ces documents et d'éviter leur dispersion au sein même des institutions et organismes qui en ont la charge³⁴². La numérisation des sources en danse et la création de bases de données nationales peuvent contribuer au rapprochement entre les secteurs du spectacle vivant, les musées et les institutions patrimoniales (Viau-Courville, 2015). Les rendre accessibles à tous via la numérisation et l'informatisation, contribuerait ainsi à la démocratisation des collections et au développement de la recherche (Bergeron, 2011). En somme, différentes voies d'enrichissement du patrimoine doivent être engagées, dont le renforcement des procédures de collectes d'archives pour le développement des collections, de même que pour leur valorisation via l'exposition, la publication, la recherche et la médiation ainsi que la mise en réseau des ressources.

³⁴² En Europe par exemple, on retrouve le réseau européen des centres d'information sur le spectacle vivant (ENICPA) qui réunit les principales institutions chargées de l'information et de la documentation sur le théâtre et la danse en Europe (enicpa.info).

8.5.2 Faire connaître : recherche, publication, exposition, diffusion et valorisation

Le code de déontologie de l'ICOM affirme que « les musées contribuent à la connaissance, à la compréhension et à la promotion du patrimoine naturel et culturel » (Icom, 2017). Par conséquent, la diffusion du patrimoine repose sur la recherche, car elle permet au musée d'assumer son rôle éducatif de manière à rejoindre un large public. Les cas de notre étude démontrent l'importance de la recherche pour la préservation de la danse. Il apparaît nécessaire que la recherche en danse prenne place au sein de l'écosystème chorégraphique. En plus de permettre un savoir historique sur des œuvres, des artistes ou des événements, la recherche permet de penser et d'écrire l'histoire de la danse. La publication en danse offre un point de vue sur la danse et vise à développer une pensée singulière de cet art. Par ailleurs, la création de laboratoires, de résidences, de colloques, de revues permet un dialogue avec les pratiques artistiques afin de transmettre aux danseurs des ressources fondatrices de leur art et de construire une culture chorégraphique auprès du public (Rousier, 2002). Les initiatives visant à rendre accessible la recherche contribuent ainsi au développement et au rayonnement de la discipline.

La mise en valeur des fonds d'archives et des collections en danse sont certainement des leviers de sensibilisation. Faire connaître la danse par divers moyens, c'est aussi s'intéresser à de nouvelles pratiques artistiques qui pourraient faire émerger des formats inédits de diffusion. En effet, l'accès à ce patrimoine reste, dans une large mesure, trop peu connu. Or, l'art repose, en partie, sur les possibilités de sensibilisation et de valorisation qui permettent d'en comprendre le sens et l'histoire. Le développement et la valorisation des fonds d'archives comme des collections sont donc essentiels. La valorisation doit également passer par une meilleure connaissance du patrimoine et des pratiques organisationnelles de gestion et de traitement de ces fonds d'archives en bibliothéconomie et en muséologie car il est rare que les institutions patrimoniales affichent une telle priorité. D'ailleurs on retrouve peu de chercheurs institutionnels ou de spécialistes dans le domaine de la danse et du patrimoine, ce qui empêche d'une certaine façon la valorisation des fonds détenus par les musées et rend difficile l'exploitation des documents audiovisuels. La

formation sur les métiers du patrimoine devrait faire partie du cursus universitaire des programmes de danse.

Enfin, l'informatisation des collections joue un rôle majeur en recherche et constitue une voie de mise en valeur. En rendant accessibles aux chercheurs les collections qui étaient autrefois réservées aux conservateurs, ont participé à la diffusion des connaissances et d'un savoir sur la danse. La diffusion des collections muséales a des effets sur la recherche et sur la conservation dans la mesure où les objets qui sortent des réserves, bénéficient d'une nouvelle attention de documentation et/ou de restauration.

8.5.3 Transmettre : reprise, reconstitution, formation, médiation

La danse se transmet selon une pluralité de langages : verbal, gestuel ou corporel. Cette culture de l'oralité et de la corporéité est à préserver, d'autant que l'identité d'une œuvre chorégraphique s'inscrit dans l'acte performatif et l'expérience vécue du danseur (Loupe, 2004, p.352). Le double registre mémoriel de la danse entraîne diverses perspectives de mise en mémoire et rend compte de la complexité des modalités de conservation d'une danse.

En tant que patrimoine immatériel, la danse se caractérise par son aspect éphémère du fait de son existence dans l'instant présent. Questionner l'éphémère de la danse revient à travailler sur ce qui, dans un même mouvement, est impalpable et volatil, mais se révèle par des traces. Son caractère éphémère, entraîne la question de la sauvegarde vers de nouvelles considérations. Les différentes stratégies de pérennisation des œuvres contemporaines, passant de la réactualisation, à la copie, l'activation du document, la création, la reconstitution ou même la pure expérience « live », montrent que la transmission est une modalité de préservation pour le patrimoine de la danse. Du fait de son processus de renouvellement constant de l'œuvre, elle garde la mémoire toujours bien vivante. D'ailleurs la Convention pour la sauvegarde du PCI ne la limite pas à l'archive au contraire, elle invite à insérer ce patrimoine dans l'actualité et le vivant. « Ce faisant, elle renouvelle l'idée de folklore et se pose simultanément comme le contraire de ce qu'on associe ordinairement à ce terme ; le vivant muséifié, artificialisé, figé » (UNESCO).

Par la documentation et la conservation, il est possible d'assurer la préservation et la transmission d'éléments immatériels du patrimoine de la danse. Les savoirs et les savoir-faire (techniques, artistiques, scénographiques, etc.), comme les intentions et la démarche de l'artiste, la mémoire et l'expérience de l'interprète et du spectateur sont des éléments qui relèvent de la tradition orale et sont transmis de corps à corps. Pour le RQD, la transmission touche les activités de diffusion qui permettent la circulation du patrimoine, comme la reconstitution, la reprise ou la relecture d'une œuvre chorégraphique. La transmission touche également la formation, l'enseignement et la mise en contact avec un patrimoine vivant ou documentaire, afin de favoriser un intérêt pour la discipline, sensibiliser le public et faire rayonner la danse (RQD, 2019). Les actions de transmission peuvent profiter aux artistes et à leurs collaborateurs de même qu'au public ou aux chercheurs. Elles peuvent prendre la forme de médiation, d'ateliers de répertoire, de cours de danse et d'activités culturelles.

Le musée est un lieu de conservation de témoins matériels et de transmission du patrimoine. Il est ce lieu social, médiateur des patrimoines (Montpetit, 2011, p.223). Les cas de notre étude démontrent bien que les musées peuvent être des espaces dynamiques pour les arts vivants, des lieux de (re)-présentation de la danse et de collaboration avec le milieu de la danse, en proposant différents projets de médiation avec les visiteurs, comme forme d'appropriation et de transmission de la culture chorégraphique.

Conclusion : Vers une muséologie de la danse

L'univers de la danse est lié à la création, la diffusion, l'enseignement, la recherche et la préservation (RQD, 2019). Ces éléments forment un écosystème allant de la production à l'interprétation, en passant par la formation et la constitution d'un patrimoine, qui les rassemble pour construire et développer une culture chorégraphique. Ils sont donc inter-reliés et prennent sens dans la dynamique et le contact des uns avec les autres (RQD, 2019, p.7). En dressant un portrait de quatre institutions patrimoniales et culturelles vouées à la préservation de la danse, notre recherche doctorale a souhaité contribuer à la connaissance sur le patrimoine de la danse. Elle a mis de l'avant les divers témoins du patrimoine de la danse, des pratiques de préservation et de muséalisation de la

danse, afin de sensibiliser et d'informer le milieu de la danse et le milieu muséal sur l'importance de consolider cet écosystème dans une dynamique durable entre préservation, recherche-crédation et diffusion. Notre analyse présente cette dynamique de sauvegarde autour des trois grandes fonctions muséales du modèle PRC (préservation, recherche et communication), dont l'action repose sur trois pôles muséologiques fondamentaux (établissement, collection et public) et se déploie en trois axes (collecte, diffusion et gestion) (Montpetit, 2013). Cette chaîne cohérente d'actions en interaction permet d'appréhender le patrimoine chorégraphique comme un ensemble en synergie.

De plus, la muséalisation de la danse rend compte d'une étroite relation entre les traces matérielles et immatérielles du patrimoine. Dans cette dynamique entre la conservation des éléments matériels et la médiation des éléments immatériels, le processus ne tend pas tant à muséifier le patrimoine qu'à le dynamiser, dans la mesure où « la dimension immatérielle, pour sa conservation, doit s'incarner dans des manifestations tangibles, des signes visibles » (Unesco).³⁴³ La muséalisation de la danse s'accompagne ainsi d'une dynamique entre les dimensions matérielles et intangibles de l'acte performatif. L'un devient le témoignage de l'autre et c'est cette dynamique entre les deux qui lui permet, ni de tomber dans l'oubli, ni de se muséifier dans le sens péjoratif du terme. Ainsi, la conservation et la connaissance de l'objet apparaissent aussi importantes et nécessaires que la médiation entre les publics et la transmission.

La préservation du patrimoine chorégraphique vient également questionner la constitution des archives et des collections, autant que celle de leur utilisation. Il est primordial d'encourager le recueil de traces dans le temps de la création comme dans le temps de la représentation ou du spectacle. Diverses voies de collecte et de production de traces tiendront lieu, demain, d'aide-mémoire et nourriront la recherche comme la création en danse. Les documents produits au plus près de la création, comme la captation audiovisuelle, permettent, sinon de re-présenter l'œuvre, d'au moins d'en permettre la lecture et la transmission. Le document est porteur de la mémoire de la danse et du potentiel créatif des œuvres (Scarpulla, 2015). Sa collecte s'accompagne d'une recherche et d'une

³⁴³ La dimension immatérielle des monuments et des sites avec références à la Liste du Patrimoine Mondial de l'UNESCO. www.international.icomos.org (mars 2012).

conservation qui, par sa valorisation ou sa diffusion, peut ouvrir sur de nouvelles perspectives pour l'archivistique et invitent à une nouvelle vision des archives (Klein, 2019).

La question de la préservation des arts vivants est urgente, d'autant qu'elle détermine ce qui sera transmis aux générations futures. Dans un contexte où abonde la captation sur les réseaux sociaux, il ne suffit pas de traduire des spectacles scéniques en spectacles virtuels. La question du numérique peut accompagner l'absence de performance, mais ne peut pas prendre le relai du réel. Il est fondamental de trouver de nouvelles temporalités et modalités de représentations, tout en gardant vivant le contact avec la danse et le public. Il convient, dès lors, de revoir les modes de fonctionnement et d'inventer d'autres manières de faire, de rencontrer et d'entretenir.

Quel serait ce projet qui contribuerait à la fois à la constitution d'un patrimoine en danse, sa conservation et sa mise en valeur ? Quelle forme pourrait avoir cet ensemble ? Il importe de créer un lieu qui vise à la fois la conservation des traces et la transmission de ses mémoires, dans une dynamique vivante, entre mémoire du passé et au présent. La structure de ce lieu mettrait en œuvre un dialogue entre la création, la pédagogie, la recherche, la diffusion et le patrimoine. Au Canada, un musée de la danse permettrait d'unir, solidifier et activer cet écosystème en utilisant les grandes fonctions issues de la muséalisation pour faire vivre le passé comme l'avenir de la danse. Un tel projet de muséologie de la danse dynamiserait certainement le paysage chorégraphique et assurerait le développement d'une culture chorégraphique.

Enfin, notre recherche sur les processus de muséalisation de la danse fait entrevoir un champ d'étude en devenir : la muséologie de la danse. Cette muséologie engage la sauvegarde du patrimoine de la danse dans une dynamique entre les trois grandes fonctions muséales en constante interaction les unes avec les autres et mise en action via les trois pôles muséologiques. Cette étude sur le processus de muséalisation a également présenté une muséologie de la danse, une muséologie qui devra prendre en charge les défis qu'elle présente et les nouvelles avenues qu'elle engage.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le phénomène de la patrimonialisation de la culture touche de plus en plus les arts vivants, dont la danse. S'il est vrai que les diverses initiatives de préservation de cet art viennent principalement du milieu de la danse (Rowat et Boivin, 2015), ce phénomène participe également aux changements sociaux et politiques qui se dessinent et qui font état de nouveaux enjeux et défis face au numérique, à la marchandisation de la culture et à la remise en question des identités culturelles (Pronovost, 2019). Ces transformations touchent le paysage muséal et orientent différents acteurs vers de nouveaux positionnements et nouvelles pratiques dont les répercussions se font sentir dans l'offre culturelle, des publics et de la place de plus en plus importante de la médiation dans les processus de reconnaissance du patrimoine (Baujard, 2012). Les institutions muséales participent pleinement à ces changements en valorisant le patrimoine culturel et en proposant un accès, élargi pour tous, au contenu de leurs collections, tout en reconnaissant la place de plus en plus importante des porteurs du patrimoine dans les processus de patrimonialisation (Baujard, 2012). Cette conclusion, après un rappel des grandes lignes du contexte théorique et des objets et objectifs de cette recherche, présente les faits saillants qui s'en dégagent ainsi que les constats que ces résultats révèlent tant au niveau de la danse que de la muséologie.

Contexte théorique

Globalement, la patrimonialisation d'une culture renvoie « à une construction sociale et identitaire, souvent collective et gérée, de surcroît, par des politiques du patrimoine et de développement culturel » (Parent, 2010, p.137). La question de la patrimonialisation touche la place accordée à un patrimoine au sein d'une société sur les plans nationaux, locaux mais aussi imaginaires et émotionnels (Parent, 2010). En ce sens, pour cette dernière, le concept de patrimoine questionne les notions d'identité, de mémoire et de territoire (Parent, 2010). Si la notion de patrimoine est souvent associée, de façon péjorative, à la muséification et au risque de figer une pratique culturelle dans le temps et dans l'espace, « le processus par lequel un objet devient patrimonial implique une

transformation symbolique en raison d'une mutation de sens » (Parent, 2010, p.138). Le patrimoine culturel est de plus en plus considéré comme une conception vivante et dynamique, qui renvoie à une ressource personnelle ou collective (Parent, 2010). En ce sens, le patrimoine peut être compris comme un processus dynamique et l'objet patrimonial une potentialité. Ainsi, à travers la transmission du patrimoine, il est aussi question de la préservation d'une mobilité des idées et des pratiques (Parent, 2010).

La sauvegarde du patrimoine culturel vivant ou immatériel, comprise comme l'héritage transmis oralement ou gestuellement, et dont « l'expression constitue une forme d'appropriation et d'interprétation du passé au présent et au futur » (Parent, 2010, p.137) questionne les actions de sauvetage et les moyens de pérennisation et de valorisation du patrimoine. Ainsi, la patrimonialisation met en place des politiques de sauvegarde, d'inscription et d'inventaire à des fins de reconnaissance, comme le propose l'UNESCO. Elle peut aussi prendre la forme d'intervention, via la médiation culturelle et la valorisation, pour une meilleure connaissance du patrimoine en vue d'une appropriation par les collectivités. La notion de patrimoine peut donc être associée aux individus et aux communautés qui ont la « possibilité de connaître, d'apprécier, de découvrir divers aspects du patrimoine et de s'exprimer à partir de celui-ci » (Parent, 2010, p. 144).

Dans la mesure où la notion de patrimoine englobe désormais les traditions, les pratiques sociales, tout comme les savoir-faire et les arts du spectacle, l'élargissement de la notion de patrimoine culturel pose la question des nouveaux objets muséaux dont les aspects vivants, contemporains, intangibles ou immatériels sont régis par des valeurs qui s'opposent aux valeurs traditionnelles des musées. La reconnaissance des dimensions immatérielles du patrimoine, tels que les a définies l'UNESCO en 2003, a orienté les musées vers de nouveaux champs d'action, questionnant les pratiques et modalités de conservation comme celles de présentation au musée. Penser le musée en fonction de la notion de patrimoine immatériel y introduit la performativité. Le paradoxe du vivant dans un lieu dédié à l'objet muséalisé renvoie alors au régime de l'objet plutôt qu'à celui de la tradition. Cette binarité du vivant et de l'objet polarise l'idée d'un avant, soit un passé, traditionnel, authentique et souvent institutionnalisé et un après, soit le présent, moderne

et médiatisé (Launay, 2017, p.64). Conséquemment, se pose le problème théorique de la tradition du pci au musée, dont le débat en cours sur la définition du musée fait état (Mairesse, F. (dir), 2017).

Certaines tentatives de patrimonialisation du pci amènent le musée à devenir un lieu de production en participant, via la médiation, à la valorisation d'une pratique rendant floues les frontières entre les processus de patrimonialisation et de muséalisation. La patrimonialisation désigne le processus de prise en compte d'un patrimoine. Son étude permet de comprendre comment un groupe décide qu'un bien doit figurer ou non dans le patrimoine (Groupe-conseil sur la Politique du patrimoine culturel du Québec, 2000). Si on entend souvent dire que tout objet est susceptible de devenir patrimoine quand il a perdu sa valeur d'usage, tout ne doit pas nécessairement entrer au musée (Desvallées et Mairesse, 2011, p.263). Le processus d'entrée d'un objet au musée touche sa pérennisation, sa valorisation, sa commémoration comme sa consécration. Donner un statut muséal à un objet est donc, en muséologie, le niveau de reconnaissance le plus élevé. Lors d'un processus de muséalisation par contre, les fonctions muséales qui sont mobilisées pour construire une valeur patrimoniale, contribuent à maintenir une mémoire et à consolider la mémoire collective. Mais alors, pour quelles mémoires et par quelles mises en mémoire la danse peut-elle être préservée ?

Le problème, en ce qui concerne le champ chorégraphique étendu au musée touche la dualité entre deux régimes temporels propres au musée : celui des objets témoins d'un passé qui sont conservés en son institution, exposés et accessibles de manière permanente, et celui du temps de la présence propre à la danse. Ces mutations conduisent les musées à considérer autrement la muséalisation du vivant. La danse contemporaine, plus particulièrement, requiert des modes de mémoire issus d'un patrimoine à la fois matériel et immatériel. Ce double registre mémoriel de la danse nécessite des modes de mémoire qui sont propres à l'archive mais aussi à la transmission qui s'opère par une pluralité de langages : verbal, gestuel ou corporel. De plus, sa préservation doit être envisagée en fonction d'une interaction entre les dimensions matérielles et immatérielles (Luxen, 2003).

S'il est vrai, qu'au cours des dernières années, une présence accrue de la danse s'est manifestée dans les espaces d'exposition, la danse au musée n'est pas chose nouvelle (Hayes, 2017). Notre étude des Archives Internationales de la Danse à Paris et du *Victoria and Albert museum* à Londres montre que la danse s'inscrit dans l'histoire de la modernité des musées et s'accompagne de démarches d'historicisation et d'institutionnalisation des arts du spectacle. La mise au musée de la danse mobilise donc des fonctions muséales qui contribuent à la reconnaissance et à la valorisation de la danse, tout en participant à la préservation d'une mémoire. La question de la danse au musée touche aussi celle de la préservation du patrimoine dansé, dans la mesure où le musée « acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation ». ³⁴⁴ La mise au musée de la danse participe ainsi à la construction d'une valeur patrimoniale, dans la mesure où l'institution muséale associe les acteurs du milieu de la danse dans la production, la conservation et la diffusion du patrimoine de la danse, complexifiant les frontières entre la notion de patrimoine et de musée.

Si les dernières décennies ont surtout montré la danse en lien avec la programmation culturelle d'une exposition ou d'une performance dans les salles d'exposition, la danse au musée présente également l'œuvre chorégraphique comme un nouvel objet muséal. Des artistes chorégraphiques proposent de nouveaux modes de production et de pratique artistique qui contribuent à l'émergence de nouvelles formes de médiation des œuvres dans les musées. En plus de remettre en question l'œuvre d'art (ou chorégraphique) comme objet matériel (Bénichou, 2010), de nouvelles façons de vivre l'expérience muséale voient le jour et de nouvelles formes muséologiques se définissent. La place du visiteur est transformée, les outils médiatiques font place à des innovations technologiques et l'espace de diffusion n'est plus réservé qu'au conservateur ou au muséographe (Desvallées, Schärer, Drouguet, 2011, p.167). Le visiteur devient de plus en plus « spect'acteur » et non plus seulement visiteur passif (Chaumier, 2012). Dans le cas des expositions de danse, le chorégraphe devient aussi commissaire, investiguant les

³⁴⁴ C.f Icom.<http://icom.museum/la-vision/définition-du-musee/L/2/>

relations entre processus artistique et production dans le champ muséal, brouillant ainsi la frontière entre les notions d'exposition et de performance au musée.

L'exposition est certes une caractéristique du musée, mais elle « signifie aussi bien le résultat de l'action d'exposer que ce qui est exposé » ou encore « le lieu où l'on expose » (Desvallées et Mairesse, 2011). Le lieu d'exposition, notamment, se « présente comme un lieu d'interactions sociales dont l'action est susceptible d'être évaluée » (Desvallées et Mairesse, 2011, p.133). L'exposition se révèle comme un processus de communication qui présente des objets de musées : vraies choses, substituts de la réalité, textes. L'espace d'exposition se définit aussi par ses visiteurs. La performance au musée s'est révélée à la fin des années 1990 au travers des projets transdisciplinaires et performatifs qui ont par la suite influencé le champ chorégraphique (Roux, 2007). Ce nouveau rapport au lieu, aux visiteurs et à l'espace/temps a généré d'autres formes de mise en relation avec les œuvres et activer d'autres approches de réception et de modes de production qui interrogent l'objet chorégraphique (Roux, 2007, p.203-221). Ce renversement invite à repenser la place du corps comme producteur « de signes, de formes, de gestes ou d'objets » (Bourriaud dans Roux, 2007, p.10) et à le repenser dans ses rapports au monde

Les tentatives pour représenter l'œuvre chorégraphique au musée renvoient, en quelque sorte, à la prépondérance de la fonction d'exposition au détriment de celle de la conservation. Si le musée présente de plus en plus la danse dans le cadre d'exposition, il est rare que les politiques d'acquisition en fassent une priorité. En effet, le musée a longtemps été fermé sur lui-même, ses avoirs et ses collections. Désormais, il s'ouvre sur l'espace social et collectif (Montpetit, 2000, p.55) et a recourt à la médiation pour favoriser l'appropriation d'un savoir et du patrimoine (Montpetit, 2011). Ainsi les musées, de plus en plus ouverts sur toutes les sphères de la vie culturelle, modifient leurs pratiques institutionnelles, élargissent leurs missions, deviennent de plus en plus multidisciplinaires et multi-communicationnels (Côté, 2014) et enfin, envisagent des modes de préservation qui font participer les collectivités. L'étude du corpus de notre recherche témoigne donc, aussi, de différentes transformations muséales liées à l'histoire d'une muséologie de la modernité.

Objets et objectifs de la recherche

L'étude de la danse au musée offre un champ de recherche d'autant plus intéressant qu'il est rarement exploré du point de vue de la muséologie. Peu de travaux de recherche ont été réalisés sur l'histoire des musées de la danse, sur le patrimoine institutionnel de ces derniers ou sur l'expertise muséale liée à la sauvegarde de la danse. De façon générale, les recherches en danse explorent les fonds d'archives des bibliothèques spécialisées, même si un travail énorme reste à mener sur les spécificités de l'archive en danse (Sintès, 2017). Notre recherche doctorale qui, certes, démontre que la danse se conserve au musée, cherche principalement à comprendre les processus engagés lors de la mise au musée d'un art considéré comme vivant ou éphémère, à rendre compte des problèmes liés à la conservation ou à l'exposition de la danse et à dégager quelques balises d'une muséologie de la danse comme champ d'étude et de pratique en devenir.

Le choix du sujet de recherche fut d'abord motivé par mon expérience comme danseuse et chorégraphe. Mon Travail Dirigé en muséologie à l'UQAM qui dressait un état des lieux du patrimoine de la danse, m'avait amenée à constater l'absence au Canada, de politique culturelle de préservation de la danse et d'institutions muséales vouées à la conservation de la danse et/ou du spectacle vivant et, cela, en dépit de la richesse de son patrimoine et de la présence de ce type d'institutions ailleurs dans le monde. Ces constats alarmants m'ont incitée à poursuivre mes recherches sur la préservation du patrimoine de la danse par une analyse muséologique de différents cas de figures de danse au musée, non en quête d'un modèle de musée de la danse, mais d'une pratique muséologique pour la danse.

Pour mieux cerner l'objet de mes recherches et gagner de la pertinence dans ces champs d'étude, une cotutelle de thèse en danse et en muséologie m'a semblé nécessaire. J'ai également opté pour un travail de terrain en France, en Angleterre et au Canada. Un travail plus théorique a été mené parallèlement à travers des lectures autour des grandes notions liées au patrimoine, au processus de muséalisation et à la notion d'objet de musée. Notons aussi que l'objet de notre recherche a été limité à la sauvegarde de ce qui, en histoire

de la danse, est qualifié de danse moderne et contemporaine qui couvre la danse développée en Europe et aux États-Unis au cours du XXe siècle.

Interroger la danse comme art vivant, conservé ou exposé dans un lieu dédié traditionnellement à la culture matérielle, a mené à centrer notre recherche sur les pratiques muséales. Notre attention s'est donc portée sur quatre cas qui présentent des processus singuliers de muséalisation : le *Theater & performance department* du *Albert & Victoria museum* à Londres (1920-auj.), les Archives Internationales de la Danse à Paris (1931-1952), le Musée de la danse de Boris Charmatz à Rennes (2009-2018) et la Fondation Jean-Pierre Perreault à Montréal (2006-auj.). L'analyse de la muséalisation des cas de notre étude repose, conceptuellement, sur le modèle PRC mis au point par la Reinwardt Academie et sur les grands pôles muséologiques de l'action muséale de Raymond Montpetit.

Notre approche adopte la muséologie comme source méthodologique et l'étude de cas comme démarche. Ces quatre études de cas s'attachent à des manifestations concrètes de collecte, de préservation et de muséalisation du patrimoine de la danse. L'étude descriptive des collections de notre corpus et des musées qui les préservent est commandée par l'objet de notre recherche, la danse au musée, ainsi que de notre objectif de rendre compte de diverses formes de mise en mémoire. Cette étude descriptive est suivie d'une analyse identifiant les moyens de préservation muséale auxquels ces institutions recourent.

Nos études de cas se sont également enrichies d'initiatives connexes. Ainsi, nous avons rassemblé en annexe les objets de l'exposition permanente au V&A les objets de la collection liées à la danse, un genre de catalogue puisque que le musée n'en a jamais réalisé. Nous avons également témoigné de l'histoire du musée des AID à Paris en restituant l'histoire de ce musée et de ses collections ainsi que l'histoire du projet du Musée de la danse de Boris Charmatz à travers la chronologie de ses activités. Enfin, pour l'Espace Perreault, nous avons rendu compte de la mémoire de l'exposition *Corps rebelles* au MCQ. La rédaction de ces portraits de « musées de la danse » dans le cadre de ma thèse, s'inscrit

comme une action complémentaire à la recherche à titre de moyen de diffusion des connaissances, destiné aux chercheurs, professionnels et étudiants dans les champs de la muséologie, du patrimoine et des arts du spectacle.

L'objectif général de cette recherche, rappelons-le, est de rendre compte des pratiques muséales et des modalités de préservation de la danse au musée. A travers la description des quatre cas de notre étude et leur analyse, elle vise à identifier des moyens muséologiques permettant de considérer la préservation de la danse dans une approche globale de la culture chorégraphique. Les premiers chapitres de la thèse sont consacrés à au patrimoine et à la mémoire de la danse, sa préservation ainsi qu'aux différents rapports qu'entretiennent la danse et le musée, en portant une attention particulière aux mécanismes d'entrée de la danse au musée qui ne sont pas, a priori, destinés aux collections muséales. Les chapitres de la deuxième section de la thèse décrivent les projets de musées, les collections et les processus de muséalisation des quatre musées de notre corpus ; ces études de cas racontent une histoire de la muséologie dans la mesure où chaque cas participe, à sa façon, à la réflexion sur la place de la danse au musée et propose un projet particulier et une approche singulière. La dernière partie de la thèse, qui correspond à l'interprétation des données, met de l'avant les différents moyens et approches de préservation de la danse afin d'identifier les actions à mettre en place pour assurer la préservation du patrimoine chorégraphique dans ses dimensions matérielles et immatérielles.

Le premier objectif de recherche vise la description des projets muséaux du corpus tout en les situant dans le contexte muséologique qui a supporté la constitution de ces projets. L'examen de chaque projet muséal rend compte des intentions des fondateurs et présente les principaux acteurs qui ont orienté l'ensemble des démarches patrimoniales ou institutionnelles. Les grandes fonctions du musée sont également identifiées, afin de rendre compte des perspectives patrimoniales liées à la fonction de conservation, à l'exposition dans sa fonction de présentation, à la recherche dans sa fonction scientifique et au musée comme acteur culturel à travers ses fonctions de médiation et d'éducation.

Le deuxième objectif vise à décrire les collections du corpus en retraçant l'histoire des collections, de leur constitution et de leurs modalités de collecte. L'identification des objets témoins liés au patrimoine de la danse permet d'observer l'évolution de l'objet au musée, allant des traces matérielles comme les costumes, les décors, les accessoires ou le patrimoine documentaire au V&A et aux AID, jusqu'aux corps dansant dans l'espace d'exposition au Musée de la danse de Rennes et à l'Espace Perreault.

Le troisième objectif de cette recherche vise la description du processus de muséalisation. L'analyse du processus des cas à l'étude repose sur trois axes majeurs (collecte, diffusion et gestion) qui relie l'action muséale à trois pôles muséologiques fondamentaux (collection, public et établissement muséal). Les grandes fonctions muséales liées à la muséalisation (préservation, recherche, communication) révèlent ainsi une dynamique qui favorise à la fois la constitution d'un patrimoine et son appropriation par les publics.

Le dernier objectif vise à identifier des modalités de préservation de la danse : la conservation qui concerne la collecte, la documentation et la numérisation ; la mise en valeur qui touche l'exposition, la publication, la diffusion et la sensibilisation ; et la transmission qui correspond aux actions de médiation, de pédagogie comme de reconstitution via, par exemple, la reprise d'une œuvre chorégraphique. En somme, différentes voies d'enrichissement du patrimoine sont ainsi dégagées, dont le renforcement des procédures de collectes d'archives pour le développement des collections, leur valorisation via l'exposition, la publication, la recherche et la médiation, ainsi que la mise en réseau des ressources.

Notre recherche s'est donc consacrée à la préservation muséale de la danse, de même qu'au processus de mise au musée de la danse. Elle participe ainsi à la réflexion sur les modes de préservation du patrimoine chorégraphique, en rendant visible les mécanismes, pour en offrir des clés de compréhension aux professionnels des musées et aux institutions en charge de la préservation du patrimoine chorégraphique québécois et révéler les possibilités d'imaginer une muséologie *in situ* pour la danse. Les objectifs retenus ne couvrent certes pas l'ensemble des possibilités d'analyse que notre corpus peut

offrir. Notre recherche, en ce sens, comporte des limites. Ainsi, l'approche descriptive n'a pas permis de centrer notre attention sur une exposition spécifique pour chaque étude de cas ou, encore, sur une démarche spécifique de gestion ou de conservation muséale. Notre recherche aurait pu aussi être davantage liée aux usages institutionnels, politiques et économiques du PCI, car la prise en compte des enjeux liés à la patrimonialisation du PCI pourrait offrir un éclairage singulier sur la place de la danse dans nos sociétés. Ces sujets sont autant de projets à développer après le doctorat à des fins de publications.

Faits saillants

De façon générale, la mise au musée de la danse s'inscrit comme une volonté de préserver une mémoire de la danse tout en donnant une autre matérialité à la danse. Ainsi la collection, dans la mesure où les objets collectionnés sont porteurs de récits, révèle une construction mémorielle et un récit à mettre en scène, et le musée, un espace d'inscription d'une mémoire de la danse. Les objets de collections sont attachés de manière significative à la mémoire, à l'histoire et au devenir de la danse. De plus, ils permettent de participer à la constitution et à la valorisation de la danse et d'offrir des outils de recherche susceptibles d'initier la création chorégraphique.

Les différentes démarches de constitution de projets de musée des cas à l'étude ainsi que leurs démarches de collection pour penser la préservation de la danse sont révélateurs. La logique de collection varie selon le type de muséalisation et selon chaque institution (Desvallées et Mairesse, 2011, p.259). Le travail de collecte et de constitution des collections invite néanmoins à une réflexion sur l'objet danse au musée, sur les méthodologies de captation du mouvement comme sur les usages et représentations de la mémoire de la danse au musée.

Le *V&A museum* et les AID représentent les musées dont l'histoire des collections est liée aux collectionneurs ainsi qu'à la formation du projet de musée. Ainsi, le projet de collection comme celui du musée trouve un sens et un récit dans ce qui unit le collectionneur aux objets (Pomian, 1987). Les objets de collections sont à la fois le résultat

et la source des démarches des collectionneurs visant l'acquisition et la recherche (Bergeron, 2010, p.11). Dans les deux cas, les conservateurs deviennent les acteurs principaux à qui l'on confie les collections. Ils sont ceux qui détiennent une connaissance intellectuelle des objets et qui assurent les fonctions de conservation, de recherche et de diffusion. Ces deux projets de musée s'inscrivent donc dans la lignée des musées du XIXe siècle, marquée par une tradition de grands collectionneurs.

Dans le cas du Musée de la danse de Boris Charmatz, il est plutôt question d'un projet de musée d'artiste sans collection matérielle. La notion de musée apparaît alors un modèle qui inspire une démarche artistique et qui donne à voir des projets d'exposition et de collection comme autant de déclinaisons du thème³⁴⁵. Boris Charmatz transforme le CCNRB en un musée imaginé pour et par la danse, où l'artiste est l'acteur principal qui active, par la création, la mémoire des corps et des œuvres chorégraphiques. Les CCN, en effet, ont pour vocation première de s'affirmer comme outils de création, de diffusion et de sensibilisation à la danse (Santi, 2012, p17-30). Ils contribuent en quelques sortes à la constitution d'un patrimoine documentaire en assumant la conservation des archives de leurs activités. L'Espace Perreault, pour sa part, vise à faire perdurer la mémoire d'un artiste et d'œuvres chorégraphiques contemporaines québécoises. Tel un musée d'interprètes, ces derniers sont les acteurs principaux de la patrimonialisation. La collection de boîtes chorégraphiques, un genre de répertoire d'œuvres, rassemble des documents, des objets, des souvenirs, des témoignages qui rendent compte de la production d'une œuvre en danse, en vue d'une reprise de spectacle ou pour la formation. Une démarche de documentation du processus de création participe aussi, par la collecte, au développement du patrimoine documentaire chorégraphique québécois.

Ces deux initiatives viennent du milieu de la danse ou impliquent directement le milieu de la danse et cherchent, dans le cadre muséal, des conditions artistiques et politiques ainsi que des modes de transmission consacrés à la mémoire des œuvres en

³⁴⁵ Comme les albums de Annette Messager, les vitrines de Christian Boltanski, les cabinets d'histoire naturelle de Mark Dion qui font du paysage contemporain des musées un sujet spécifique de l'art contemporain.

danse. Il faut néanmoins préciser que, dans la mesure où les musées sont reconnus comme des instances de patrimonialisation, le fait qu'une œuvre chorégraphique soit présentée dans un contexte d'exposition ne suffit pas à lui donner une valeur patrimoniale. Tout comme la phase de documentation peut ne pas déboucher sur sa reconnaissance en tant que patrimoine. Ainsi, on doit distinguer une phase de conceptualisation qui comprend la collecte et la documentation, puis une phase d'institutionnalisation qui conduit à la reconnaissance du patrimoine, ce qui peut complexifier les notions de musée et de patrimoine comme celles de collection et d'archive.

La description des collections du corpus a permis d'identifier différents témoins du patrimoine matériel et immatériel de la danse, ainsi que divers moyens et méthodes de préservation. Notons, autre fait saillant, que nos quatre cas optent pour une approche globale entre patrimoine matériel et immatériel. En effet, la conservation des objets matériels est accompagnée, et cela dès les années 1930, d'activités de médiation comme une présentation dansée ou des performances dans l'espace du musée. Ainsi que le notait Philippe Le Moal dans son étude en 1993 sur la mémoire de la danse, il ne peut y avoir une démarche patrimoniale pertinente sans que ne soit prise en compte la dimension du vivant (Le Moal, 1998). Nos études de cas de danse au musée en font aussi état.

L'attention portée à l'histoire du projet muséal de notre corpus a permis d'identifier les grandes actions muséologiques et les modalités de préservation de la danse, ainsi que le rôle des acteurs de la patrimonialisation dans la reconnaissance collective de la danse. C'est dans l'action muséologique mise en place que la dynamique patrimoniale prend sens (Monpetit, 2013). Ainsi, lorsque les grandes fonctions liées au processus de muséalisation sont activées, elles participent à la préservation d'une mémoire de la danse comme à la possibilité d'une muséologie *in situ* pour la danse.

Enfin, l'étude du processus de muséalisation de nos études de cas révèle la nécessité d'ériger une pratique de documentation pour renforcer les assises historiques, favoriser le rayonnement et faire reconnaître l'importance de la danse au cœur de la culture (RQD, 2019). Car si la création, la diffusion et la formation en danse est de plus en plus reconnue,

il n'en va pas de même pour la recherche, la documentation, la conservation et la valorisation qui constituent des maillons essentiels au développement et à la vitalité de la danse (RQD, 2019). Un fait saillant qui touche particulièrement le Canada.

La recherche est une fonction principale du musée. Pourtant, la recherche en danse au Canada n'apparaît pas un enjeu essentiel, comme on peut le voir dans les universités françaises par exemple. Au Canada, la recherche en danse mériterait d'être développée et soutenue au près de la formation, comme des liens à faire entre centres d'archive, bibliothèques, musées, théâtres et créateurs. Plus d'initiatives de publications et d'édition en danse permettraient aussi la circulation d'une pensée multiple en danse. Si certains départements universitaires ont engagé un travail consacré à l'art chorégraphique, peu de ressources ont été consacrées et peu d'initiatives ont été menées pour soutenir le travail des chercheurs et encourager la publication en danse. Le milieu a besoin de professionnels pour documenter, questionner et théoriser, en dialogue avec la pratique en danse. Enfin, il existe peu de colloques scientifiques, de collections éditoriales ou de revues qui publient la recherche en danse.

La nécessité de construire une culture chorégraphique auprès du public et de diversifier une connaissance de la danse en balisant son histoire, viendrait certainement participer à la vitalité du champ chorégraphique. L'histoire de la danse canadienne est relativement jeune et son étude permettrait aussi le développement d'une pensée singulière de cet art comme autant de sources possibles qui ouvrent des espaces potentiels de recherches et de création (Rousier, Sebillotte, 2004). Néanmoins, si la question de la préservation du patrimoine de la danse ne fait aucun doute, les démarches menées autour de la documentation, la collecte, la recherche comme la mise en valeur n'est pas pratique courante. Les musées et les institutions patrimoniales ont un rôle primordial à jouer dans la protection et la valorisation du patrimoine, et du moins au Canada, l'établissement d'une politique en faveur du patrimoine des arts du spectacle viendrait certainement soutenir et appuyer ces démarches.

Constat : la danse : sujet et objet de recherche

Un constat se dégage nettement des résultats de notre recherche : la danse au XX^e siècle est objet et sujet de recherche, sous des formes diversifiées. Dès les années trente, Rolf de Maré fondateur des AID, déplore l'état de la recherche en danse. La difficulté de mettre par écrit le mouvement est à la base de ses motivations dans la création des AID. La création du musée visait ainsi le développement d'un savoir sur le corps selon d'autres moyens d'archivage (Baxmann, 2006, p.44). Le développement d'une mémoire de la danse visait donc celui d'une méthode, de systèmes de description et de présentation, soit une approche muséologique de la danse. La collecte d'une culture orale et vivante envisageait le corps comme lieu de savoir et d'expérience, confrontant des théories ethnologiques où le mouvement était traité comme un savoir spécifique (Baxmann, 2006).

L'approche ethnologique valorisait la dimension vivante au détriment de l'écrit qui était alors seules traces valables, car scientifiques, du savoir (Baxmann, 2006). C'est dans ce courant de remise en question de la conception de l'être humain, de la culture et de la société héritée des Lumières que les AID se situèrent (Baxmann, 2006). On envisageait une conception des savoirs selon une approche ethnologique plutôt qu'esthétisante de l'art et des artefacts dits alors primitifs (Baxman, 2006). Une recherche dans la restructuration des savoirs entre l'ethnologie et les arts s'est ainsi engagée. Cette approche ethnomuséologique a certes inspiré George Henri Rivière dans la conception de son musée-laboratoire reliant recherche, documentation, conservation et exposition³⁴⁶. C'est ainsi qu'aux AID, les objets étaient présentés, non pas comme des œuvres d'art ou des curiosités, mais comme des objets symboliques de leur culture d'origine, offrant un contexte et des méthodes transdisciplinaires pour le développement d'un savoir sur la danse (Baxman, 2006).

Aux AID, la danse est souvent abordée du point de vue de la technique du corps et d'un savoir sur le corps, au V&A toutefois, la danse, comme les autres formes d'arts du spectacle qui y sont conservées et présentées au public, est plutôt abordée dans ses aspects

³⁴⁶ C'est en 1937 dans son exposé au Congrès international de folklore de 1937 à Paris qu'il esquissa son idée d'archiver les traditions orales.

de production de spectacles et de conception technique et matérielle des décors, des costumes, des accessoires et de la musique. On y retrouve aussi des objets témoins liés à certains artistes, des memorabilia et un important patrimoine documentaire soit, en quelque sorte, tout ce qui est autour du spectacle. De plus, la danse y est abordée d'un point de vue historique, que ce soit l'histoire d'une compagnie, d'un théâtre, d'une œuvre ou d'un artiste. Les vastes collections qui y sont conservées se révèlent donc les traces mémorielles témoignant d'un savoir-faire et d'une histoire institutionnelle et nationale.

Dans le cas du Musée de la danse de Boris Charmatz, le discours sur la danse se situe davantage du point de vue du danseur comme porteur d'un savoir sur une œuvre et d'une mémoire des corps. C'est en ce sens que Boris Charmatz présente le corps du danseur comme un musée de la danse, gardien d'une mémoire des œuvres ou d'une expérience (Bel et Charmatz, 2013). À travers ce projet de musée, le discours sur la danse s'organise autour de l'idée, d'une part, que la matérialité de la danse est le corps du danseur, c'est-à-dire le danseur et, d'autre part, que le corps humain, donc le corps du danseur, est la matérialité de la vie, du vivant (La mémoire de la danse, mémoire, patrimoine culturel, 1995). Ainsi, ce sont les danses qui sont immatérielles et non pas la danse qui, elle, a la matérialité insaisissable du vivant ; de même, ce sont les danses qui sont éphémères, à l'instar de la prestation du danseur en représentation, et non pas la danse en tant que telle, qui est tout au plus « in-permanent » dans sa représentation (Le Moal, 1998). Charmatz remet ainsi en question le problème de la mémoire et la question de la trace en danse. La complexité réside aussi dans le fait que, par sa nature, la danse résiste aux traces car, par leur nature, les traces peuvent trahir la danse (Pouillaude, 2009). La complexité du double régime de la mémoire en danse rend ainsi difficile d'en définir les traces, car elles ne peuvent réduire la danse aux productions que sont les danses et passer ainsi à côté de l'essence même de la danse : l'individu, la vie elle-même, la dimension du vivant (La mémoire de la danse, mémoire, patrimoine culturel, 1995).

L'Espace Perreault aborde la danse sous l'angle de la mémoire des œuvres chorégraphiques contemporaines, une question qui découle de leurs démarches de documentation des œuvres chorégraphiques, de valorisation et de transmission liée à la

reprise d'une œuvre. La mémoire des œuvres est ici valorisée et portée par les danseurs qui en explorent les potentialités, posant ainsi la question de la filiation, de la passation d'une œuvre d'un corps à un autre corps. C'est la recherche autour de l'œuvre chorégraphique et de l'expérience (danseur, concepteur, chorégraphe et spectateur) qui est ainsi mise de l'avant. Si la question de l'archive est présente, elle est surtout abordée du point de vue de son exploitation. Les actions visent alors, à la fois, la protection d'un legs artistique, celle d'un fond documentaire et l'interprétation du patrimoine à travers la transmission d'une œuvre dans un contexte de médiation ou de pédagogie. Pour l'Espace Perreault, c'est la danse en tant que patrimoine qui est objet de recherche, un patrimoine majoritairement documentaire, et sa préservation touche le domaine archivistique et celui de la médiation culturelle.

Le processus de muséalisation de la danse révèle que les traces conservées au-delà de l'événement de la représentation ou d'un spectacle sont bien « des choses restituées qui vient dire ce qui a été » (Sebillote, 2010, p.10). L'objet conservé au musée est une trace matérielle ou documentaire qui porte le témoignage d'une oeuvre, d'un artiste ou d'un spectacle. Les objets en danse conservés au musée disent des choses sur une œuvre chorégraphique, une époque, une carrière, un artiste, l'histoire d'un théâtre, des modes de production, des témoignages du public créant ainsi une marque dans la mémoire individuelle et collective (Sebillote, 2010). Ces traces apparaissent comme des sources qui, dépendamment de leur lieu de conservation, de leur état et de celui qui en a la responsabilité, seront traitées selon des pratiques distinctes. Il n'en demeure pas moins que la danse est sujet et objet de recherche. Néanmoins, la question de la trace en danse au musée vient confronter les frontières floues entre le statut des objets de musées et celui de l'archive.

Perspectives : Pratique(s) de l'archive(s) : rechercher, montrer, créer

Outre le constat, la recherche ouvre des perspectives de compréhension d'aspect important de la muséologie et de la danse notamment sur la pratique de l'archive. La question de la trace en danse touche celle de l'histoire, de la mémoire, mais aussi celle de

l'oubli. Le caractère paradoxal de la patrimonialisation et de la muséalisation des spectacles vivants va de pair avec celui de la matérialisation de la mémoire. Si le patrimoine documentaire chorégraphique est le plus reconnu au sein des institutions, il n'en demeure pas moins que les collections muséales témoignent aussi de certaines mémoires, brouillant en quelque sorte les notions d'archive et de collection. Ces notions semblent se confondre, mais il est intéressant de rappeler, comme le note Yves Bergeron, que les bibliothèques et les musées sont liés tout au long du XVIIIe et XXe siècles. Elles conservent deux grandes sources de savoir « les mots et les choses » (Foucault, 1966 cité dans Bergeron, 2011, p.58), ce qui n'est pas sans rappeler l'esprit des cabinets de curiosité, des lieux de recherche et de connaissance du monde, ou encore le mythe fondateur des musées qu'est la bibliothèque d'Alexandrie (Bergeron, 2011, p.58).

Le rôle historique de la collection peut ressembler à la notion d'archive, dans la mesure où cette dernière est aussi en relation avec la mémoire et la connaissance, et du fait que l'authenticité constitue une spécificité commune (Klein, 2019). Archives comme collections révèlent un rapport au passé (Klein, 2019). Les archives ont une fonction sociale, dans la mesure où elles servent de témoignage historique, mais l'objet de musée est lui aussi témoin d'une certaine réalité. Le musée rassemble et expose des traces du passé à titre de témoignage d'une culture et/ou d'une époque comme d'une histoire. Le musée participe en quelque sorte à la construction d'une vérité esthétique ou scientifique de même qu'à une sacralisation d'une œuvre ou d'un artiste. Le critère d'authenticité s'avère dès lors un des fondements du musée moderne et se présente comme un principe à ne pas transgresser (Mairesse, 2012, p.67).

Pour Anne Klein, les archives sont d'abord « un moyen de faire valoir ses droits et privilèges et de protéger son patrimoine » (Klein, 2019, p.10). Initiés par les pouvoirs publics, le traitement méthodique des archives, lorsque institué, vise « à améliorer l'administration des documents administratifs et légaux, tout en réunissant les documents d'intérêt pour l'histoire officielle » (Klein, 2019, p.14). Par la suite, l'établissement du respect des fonds imposé aux archives vient consolider une pratique et élaborer une théorie propre aux archives. Pour Anne Klein, cette « volonté de documenter l'activité de l'État et

d'en conserver de manière systématique les documents qu'il produit » s'accompagne, dans l'évolution de la discipline, d'une « distinction entre les archives et les autres formes documentaires », qui apparaissent comme des sources potentielles pour les historiens (Klein, 2019, p.14). Et, comme le note Anne Klein, le lien entre archives et histoire ne s'affirme qu'au XIX^e siècle et sera déterminé par la discipline, établie sur des bases rationnelles et scientifiques, que les archivistes ont pu développer (Klein, 2019, p.10).

Le système de légitimation du musée s'accompagne, dans l'action de collecter, d'un désir de totalité et implique un choix et donc une forme d'abandon (Mairesse, 2012). Le musée se fonde sur le souvenir, mais aussi sur l'oubli (Déotte, 1994), car la sélection est un principe déterminant de la collection muséale. Tandis que la collection réunit des documents par une accumulation d'objets choisis en fonction d'une thématique, ou d'un intérêt venant du musée ou d'un collectionneur, c'est le lien entre l'ensemble des documents qui fait les archives (Klein, 2019). L'archive est une accumulation naturelle de documents produits dans le cadre d'une activité (Klein, 2019). Il est un document officiel qui vient légitimer la position du producteur (Klein, 2019). Il agit avec une fonction de preuve et fait partie du domaine public. Ainsi, les archives constituent un ensemble documentaire et nous renseignent sur la société (Klein, 2019). L'objet de musée a une vie arrêtée, alors que l'archive est le produit d'une activité.

Au cours des dernières années, les données se sont accumulées avec les nouvelles technologies de l'information. Les archives se retrouvent de plus en plus hors de leurs lieux habituels et imposent, comme le note Anne Klein, un renouvellement de la pensée archivistique traditionnelle (Klein, 2019). Les milieux performatifs se jouent des formes et du statut de l'archive. Les théoriciens des *performance studies* s'inspirent des notions de récréation, reprise et de *reenactment* de l'archive et du document. L'archive n'est plus seulement vue en tant que traces, mais aussi en tant que scripts ou partitions qui permettent de réactualiser les œuvres dont ils sont issus (Lepecki, 2015), remettant en question les structures mêmes de l'archive (Khim, 2010). Cela ouvre la porte à de nouvelles pratiques d'interprétation et de transmission de la mémoire de la danse.

Le rôle et la place de l'archive dans la création contemporaine touchent les questions liées à la production d'une archive en tant que produit d'une activité qui vient fixer ou documenter une étape de création mais aussi, comme le souligne Dominique Dupuy, « d'un mouvement collectif à l'œuvre dans tous les lieux où se créent une attente collective, une écoute et une parole collectives, porteuses de mémoire et génératrices d'histoires » (Dupuy, cité dans Sintès, 2019, p.30). L'action d'archiver vient ainsi répondre à un besoin de reconnaissance et d'inscription institutionnelle. La mise en lumière d'archives en danse est d'abord le fait de l'intérêt de chercheurs, mais de plus en plus aussi de celui des commissaires ou des centres d'art dans la mise en scène des archives, de même que de celui des pratiques performatives en création artistique (Sintès, 2019).

Si on peut parler d'une « nouvelle vision de la trajectoire documentaire » en parlant des transformations opérées dans la conception des archives et de l'archivistique, la mise en archive est souvent pensée comme geste de production et prend peu en considération les aspects de l'exploitation des documents (Klein, 2019). Par contre, les conditions d'utilisation et le contexte de présentation jouent un rôle déterminant. L'exploitation du document ne peut être mise à profit qu'à certaines conditions. En effet, il n'y a pas d'usage possible sans contexte, sans point de vue, sans discours et sans dispositif, et il n'y a pas d'usage, sans spectateur, visiteur ou lecteur (Klein, 2019). La mise en scène des archives ouvre de nouvelles perspectives sur l'archivistique. Elle apparaît ainsi comme une source de potentialités performatives et de valorisation (Klein, 2019). Elle révèle autrement les conceptions matérielles et immatérielles du « patrimoine éphémère » au musée, dont la protection et la promotion croisent l'articulation entre musée et création (Poirson, 2015).

Perspectives : nouvelles muséologies

Ces dernières années, le monde des musées réfléchit sur ses priorités et son futur (Mairesse, 2017). Traditionnellement, les musées avaient pour vocation de conserver, dans des conditions optimales, des artefacts et des œuvres afin de constituer des lieux de mémoire collective (Mairesse, 2017). Depuis quelques années, les musées s'ouvrent sur la société entière, la diversité et la participation citoyenne et se consacrent, de plus en plus, à

la culture vivante. Il ne monopolise plus l'attention que des experts (savants, artistes, érudits, collectionneurs), se mettant de plus en plus à l'écoute des communautés (Dessajan, 2017). Les changements profonds que vivent les musées témoignent ainsi d'un autre modèle de gestion. On y voit d'autres objets et d'autres façons de penser la muséologie. Le musée du XXI^e siècle n'est plus celui des collectionneurs et du conservateur. Il est aussi un projet de société et un espace d'inclusion et de participation, visant une muséologie citoyenne (Dessajan, 2017).

Depuis les années 1980, le musée cherche à construire son avenir autour de la question des visiteurs, du principe de transmission du patrimoine et sous le signe des nouvelles technologies. Le virage vers les publics, la mise en œuvre d'une programmation en lien avec la communauté et l'interactivité font parties du contexte dans lequel les institutions muséales se positionnent pour mieux envisager l'avenir (Castells, 2001). Le virage public transforme le projet muséal pour en faire un lieu de communication qui, à partir de dispositifs de médiation, cherche à rejoindre tous les publics. Le musée apparaît comme le médiateur des patrimoines où en ses murs, a lieu la rencontre du public avec le patrimoine (Montpetit, 2011, p.223). La montée de l'importance des publics illustre bien l'importance de la communication du modèle PRC qui place le musée entre deux pôles essentiels de son action soit les collections et les publics (Monpetit, p.224). La médiation mise sur des dispositifs de plus en plus portés par les nouvelles technologies qui, prennent une importance accrue dans notre société et provoquent des changements profonds dans le monde de la communication. La médiation vise aussi sur la notion d'interprétation qui offre des occasions d'expériences (Montpetit, 2011, p.229) pour favoriser l'appropriation du patrimoine et des cultures.

Les innovations techniques et technologiques ont infléchi un nouveau rapport à l'espace, au temps et à la culture (Castells, 2001), amenant les musées à proposer de nouvelles approches et à repenser leurs façons de faire. La crise sanitaire a certainement amené plus rapidement les musées vers un passage en masse au numérique avec entre autres une pratique importante de médiation culturelle en ligne réalisé pendant le confinement (Alloa, 2021). Si les rapports entre le numérique et la culture existent depuis

plusieurs décennies (Baillargeon, 1999), les pratiques qui en découlent témoignent de la diversité des environnements possibles, des diverses modalités du champ de la médiation, mais aussi de la polysémie de la notion de culture (Rouleau, 2020). Le musée se rend aux visiteurs en ouvrant des fenêtres virtuelles sur leurs collections. Certes, on peut y voir une démocratisation des contenus et une démarche de médiation qui crée des ponts entre artistes et publics, œuvres et archivage, information et diffusion (Alloa, 2021) mais le numérique n'est pas une panacée. En effet, on doit rester vigilant face à la tendance d'une « customisation » des expériences muséales, comme le propose *Google Arts & Culture* par exemple et qui s'inscrit pour Emmanuel Alloa « dans une économie de la singularisation » dans la mesure où les imaginaires qui sont façonnés par les algorithmes suggèrent des contenus personnalisés qui semble résulter « d'un façonnement collectif et participatif » (Alloa, 2021). En ce sens, il importe de mettre en place une réflexion critique sur les politiques de numérisation des collections.

Les usages virtuels des musées bouleversent les modes d'appréhension et de diffusion couplée à une reproductibilité technique généralisée pour reprendre Walter Benjamin (Alloa, 2021). L'hégémonie visuelle s'ancre dans les pratiques artistiques et muséales, interrogeant les mécanismes et les dynamiques nourris par la mondialisation et imposant d'autres rapports aux lieux de la culture (Alloa, 2021). Et la danse, comme art vivant, s'en alimente certainement. De plus en plus de propositions artistiques questionnent le passage du performatif à un support visuel et/ou à un format virtuel. S'il est vrai que le virtuel représente une matrice d'un nouveau type, les actions d'aujourd'hui cherchent encore à déployer ses potentialités. L'avenir nous dira comment le musée arrivera à construire un « imaginaire partagé » (Alloa, 2010).

Cette réflexion sur la danse au musée invite à reconsidérer la spécificité du musée comme lieu d'expériences kinesthésiques. La fermeture des musées durant la crise mondiale liée au coronavirus, a suscité l'absence d'une dimension sensorielle de la visite au musée. Les espaces physiques imposent une autre spatialité, une autre temporalité et un rapport corporel et sensible aux lieux, aux œuvres et aux autres (Alloa, 2021). Cette dimension du vivant au musée nous semble essentielle, car elle touche les publics, leur

participation et leur appropriation de l'espace du muséal comme des objets qui y sont présentés. Une expérience sensible ne peut remplacer le virtuel.

Ce que fait la danse au musée ou ce que la danse nous dit du musée

La danse au musée atteste d'une volonté d'archiver la danse, de l'inscrire dans une culture, de nourrir la création autant que la recherche chorégraphique, en explorant les collections, les publics et les temporalités du musée (Hayes, 2017). Poser la question de la danse au musée sous l'angle de son entrée en collection et/ou en exposition, invite à s'interroger sur la manière dont les institutions mettent en œuvre des processus de transmission et d'appropriation de la culture et du patrimoine (Battesti, 2012, p.25). Par ailleurs, la question de la mémoire en danse interroge la fabrication de son histoire et de son patrimoine. Si la danse au musée instaure un processus de reconnaissance qui passe par des acteurs du milieu de la danse, elle participe, par le fait même, à l'historicisation de la discipline, à sa reconnaissance comme à sa consécration. Compte tenu du peu de démarches de préservation muséale, la danse au musée vient questionner sa propre occultation culturelle et historique.

L'entrée de la danse au musée est une façon de laisser une trace et de s'institutionnaliser; à l'inverse, le musée pourrait-il avoir besoin de la danse et des corps vivants pour accompagner les visiteurs de manière différente ? La danse au musée donne naissance à des expériences esthétiques spécifiques, contextuelles et présentes. La danse, dont le corps est l'outil de création et de l'expérience de l'œuvre, et dont le regard et la présence du public lui sont essentiels, permet une redécouverte de l'espace muséal et de ses codes. Les initiatives menées par les milieux artistiques et des institutions muséales ces dernières années, nous font voir des articulations et des croisements fructueux entre les disciplines et les pratiques (Poirson, 2015, p.150). Se jouant des contours flous des frontières entre le champ muséal et celui de la création. La danse au musée témoigne aussi d'une tendance muséale où la création et la conservation ne sont plus tant à l'opposé (Poirson, 2015). De nouvelles perspectives et postures artistiques et critiques sont mises en place en rapport avec l'exposition du geste artistique et son efficacité symbolique. Les

croisements entre arts visuels et écriture chorégraphique interrogent donc la place de la danse au musée et celui des corps dans l'institution muséale.

La muséalisation de la danse touche aussi la question du PCI au musée. La reconnaissance des dimensions immatérielles du patrimoine a permis d'instituer et de reconnaître un grand nombre de traditions orales, de valeurs culturelles et artistiques comme de pratiques et de savoir-faire. Mais, comme le note Isabelle Launay, de quelle logique est-il question ? S'agit-il d'une capitalisation du marché de l'art et de la culture ? du musée citoyen ? Ou d'une préoccupation des milieux chorégraphiques centrés sur leur développement ? (Launay, 2017, p.66). Les manifestations de la danse au musée des dernières années ne viennent-elles pas annoncer un changement profond dans la définition du musée, le révélant de plus en plus comme un espace possible pour la culture vivante ?

La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, adoptée par l'UNESCO en 2003, propose d'envisager le patrimoine immatériel comme un processus de construction sociale plutôt qu'un produit. Dans la mesure où le patrimoine immatériel est porté par des personnes, la Convention attache une grande importance à la préservation des communautés³⁴⁷ et à la transmission active de leurs pratiques, perçues comme un moyen efficace de préservation. Le patrimoine immatériel s'exprime au moyen du corps humain, qui met en mémoire, conserve et transmet le patrimoine par la parole et le geste. La participation directe des individus et des collectivités « met en valeur l'efficacité de la gestualité du corps dans la communication et la construction sociale (Turgeon, 2010, p.14). Ce nouveau régime de patrimonialité au musée valorise la transformation des pratiques culturelles, la performance et l'expérience sensible de la culture (Turgeon, 2010). Au musée, le patrimoine immatériel vient construire des liens sociaux et accroître l'interaction et la participation citoyenne (Turgeon, 2010).

³⁴⁷ Employé dans la Convention, il est utilisé dans le sens d'individus « qui se sont dotés d'un sentiment d'appartenance à un même groupe. UNESCO. *Glossaire patrimoine culturel immatériel*. <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00265.pdf>

Néanmoins, la sélection des pratiques ou des « trésors nationaux vivants » à inscrire sur une liste ou un inventaire valorise certains au détriment de d'autres (Launay, 2017). Mais alors, quelles mémoires oubliées ou laissées de côté par l'histoire universelle de la modernité serait-il important de rendre visibles ? La réponse à cette question pose celle de l'autorité décisionnelle et de son pouvoir de sélection. Quel sera l'effet, au sein des communautés, de leur confier le pouvoir de décision ? Les décisions prises par l'État, le musée ou les communautés sont-elles en consonance ou en dissonance ? Ce renversement de positionnement politique et économique vient aussi bousculer le champ de l'esthétique. Dans le contexte actuel de reconfiguration de l'ordre mondial et de « décolonisation de l'esthétique » (Gómez, Vásquez et Zacarias, 2016, p.102-110), il y a tout lieu de mettre en perspective ces discours et d'envisager l'espace du musée comme étant celui qui ouvre les dialogues.

Souhaitons que le dialogue se poursuive entre les disciplines, afin que le musée de demain propose de nouvelles approches et reste un lieu de réflexion au cœur de notre époque. Le musée de demain devrait être un musée polymorphe, c'est-à-dire « à l'image de notre société et de ses potentialités d'avenir : à la fois un vrai musée et un musée imaginaire, témoin de notre temps et le lieu de nos questionnements » (Grenier, 2013, p.138). Mais alors quel musée pour la danse ? Si on reprend le projet d'André Malraux d'un « musée imaginaire », qu'il qualifiait aussi de « musée sans les murs », il apparaît que la structure simple des grands axes muséaux, qui favorise les actions de documentation, de recherche et de diffusion, offre une réponse en envisageant une pratique muséologique *in situ* pour la danse. Ainsi, un musée de la danse tracerait les contours d'un cadre dont les moyens, visant la préservation, la recherche et la diffusion, constitueraient une mise en pratique muséologique pour la danse. Ce musée imaginaire serait appelé à rester mobile, en mouvement, façonnant l'imaginaire collectif dans un décentrement des perspectives tout en donnant à la danse les moyens qu'on se souvienne d'elle.

Annexe A : Victoria and Albert museum

1. Vision et mission du Victoria and Albert museum



© Victoria and Albert museum



© Victoria and Albert museum



© Victoria and Albert museum



© Victoria and Albert museum

2. Politique et éthique du V&A museum

The Museum's Collections Management Policy framework is informed by legislation, ethical codes and appropriate sectoral standards.

A. Legislation applying to all Collections Management Policies

- The National Heritage Act, 1983
- The Museums and Galleries Act, 1992 (as amended)
- The Public Records Acts, 1958, as amended 1967
- The Data Protection Act, 1998
- The Freedom of Information Act, 2000
- Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property, UNESCO, 1970
- The Requirements of HM Customs & Revenue
- Copyright Act 1911 and 1956
- Copyright and Related Rights Regulations, 2003
- Copyright, Designs and Patents Act, 1988
- Dealing in Cultural Objects (Offences) Act, 2003
- Disability Discrimination Act, 1995 (as amended)
- Equality Act, 2006
- Human Rights Act, 1998
- Race Relations Act, 1976
- Racial and Religious Hatred Act, 2006
- Sex Discrimination Act, 1975
- Health and Safety at Work Act, 1974
- Management of Health and Safety at Work Regulations 1999
- The Environmental Information Regulations, 2004
- COSHH: Control of Substances Hazardous to Health Regulations, 2002

B. Ethical codes applying to all Collections Management Policies

- Code of Ethics for Museums, ICOM, 2006 (including the ICOM 'Red List')
- Code of Ethics for Museums, Museums Association, 2008
- Combating Illicit Trade: Due Diligence Guidelines for Museums, Libraries and Archives on collecting and borrowing Cultural Material, DCMS, 2005
- UK Export Licensing for Cultural Goods – Procedures and guidance for exporters of works of art and other culture goods, DCMS, 1997
- Statement of Principles issued by the National Museum Directors Conference on spoliation of works of art during the Holocaust and World War II period, 1998;

C. Sectoral standards applying to all Collections Management Policies

- Spectrum: UK Museum Collections Management Standard

- PAS197:2009: Code of practice for cultural collections management, BSI and Collections Trust

D. Collections Information and Access Policy

D.1 Documentation and Cataloguing Standards

- Spectrum: UK Museum Collections Management Standard
- ISAD(gp): General International Standard Archival Description, International Council on Archives, 2007
- Anglo-American Cataloguing Rules (AACR, Joint Steering Committee, 2nd ed., 2002 revision): international library documentation standard. In process of supersession by Resource Description and Access (RDA, 2010, revisions through 2013-)
- MARC (machine-readable cataloguing) data standards (Library of Congress, 1999, revisions through 2013-)
- Art and Architecture Thesaurus, The J. Paul Getty Trust

D.2 Lending

- Loans between National and Non-national Museums – New standard and practical guidelines, National Museum Directors' Conference, 2003
- Display Case supplement, UK Registrars' Group
- Standard Facilities Report, UK Registrars' Group
- Standard Facilities Report Security Supplement, UK Registrars' Group
- Government Indemnity Scheme Guidelines for Transport, July 2012.

E. Collections Care and Conservation Policy

- PAS198:2012 Specification for managing environmental conditions for cultural collections
- Benchmarks in Collections Care for Museums, Archives and Libraries, 2007
- Statement of Principles issued by the National Museum Directors Conference on environmental conditions for lending, 2010
- 'Bizot' Group Agreement: Achieving sustainability for galleries and museums, 2013
- PD 5454:2012 Guide for the storage and exhibition of archival materials.
- Codes of Ethics: ICOM-CC / ICOM
- Institute of Conservation's (ICON) Conservation Register 2013

3. Description du contenu des collections du Theater Museum à Londres

Les collections

Les différentes collections ont été organisées en fonction du type d'objets.

Les collections conservées sont celles de : Gabrielle Enthoven, Harry R Beard, du British Theatre Association, The Society for Theatre Research, Critics' Circle, Vic-Wells Association, London Archives of the Dance et Cyril Beaumont (ballet), Antony Hippisley Coxe (circus); Arts Council and British Council Collections, Circulation Department du V&A et la collection photographique du Time Out et du The Daily Telegraph.

On retrouve :

- 1,000 plans d'architecture
- 8,000 lettre autographique
- 350 céramiques
- 2,500 costumes et accessoires
- 20,000 designs
- 250,000 Archives de productions, individus et compagnies
- 300 Documents légaux et livres des comptes
- 1,300 peintures et dessins
- 1,000,000 Photographies
- 500,000 programmes de théâtre;
- 10,000 affiches
- 75,000 Printed books, manuscripts and prompt-books;
- 4,500 périodiques
- 21,500 lithographies
- 500 objets en trois dimensions
- 400 marionnettes
- 35 vêtements de scène
- 150 programmes en soie
- 5,000 partitions musicales
- 150 équipement et machinerie de scène
- 250 maquette et scénographie
- 1,250 billets et jetons
- 150 impression
- 2,500 enregistrements audio et vidéo

4. Archives du *Departement theater & performance* au V&A Museum

Akram Khan Company Archive
AKC
Records of Talawa Theatre Company
TTC
London Production files
THM/LON
Regional Production Files
THM/REG
Frank Matcham and Company, theatre architects: records
THM/2
E. W. Godwin Archive
THM/3
Cleo Nordi Collection
THM/5
Patrick Newley Archive
THM/6
Ekstrom Collection: Diaghilev and Stravinsky Foundation
THM/7
Binnie Hale Press Scrapbooks
THM/8
Unity Theatre, theatre company: records
THM/9
Renaissance Theatre Company Archive
THM/10
Anton Dolin Cuttings Books (1)
THM/11
Anton Dolin Cuttings Books (2)
THM/12
Richard Leacroft Collection
THM/17
Anthony Crickmay Collection
THM/20
Arts Theatre and Unicorn Theatre Archive
THM/21
Contemporary Dance Trust Archive
THM/22
Ann Jellicoe Collection
THM/23
Cheek by Jowl, theatre company: records
THM/24
Black Mime Theatre Company Records
THM/26
Michael Codron Ltd.: Financial Papers
THM/27

Sir Michael Redgrave Archive
THM/31
Sybil Thorndike and Lewis Casson Archive
THM/33
James Bridie and John Casson Archive
THM/34
Ivor Novello Stage and Film Collection
THM/36
Papers relating to the Community Plays Archive and Database Project
THM/41
Donald Wolfit Scrapbooks
THM/43
Trixie Scales Archive
THM/47
Douglas Byng Collection
THM/48
Gladys Calthrop Design Collection
THM/52
Allan Aynesworth Collection
THM/63
Collection of Ira Nowinski Photographs of Glyndebourne Festival Opera Season
1986/87
THM/66
Michael Benthall Archive, 1935-1973
THM/69
Millie Howes, actress, and "The Devil Bird", theatre sketch: papers
THM/71
Drury Lane Theatrical Fund Collection
THM/72
D'Oyly Carte Archive
THM/73
Everyman Theatre Collection
THM/74
Alhambra 'Moul' Collection
THM/75
Temba, theatre company and the Black Theatre Collection: records
THM/77
Jack Buchanan Collection
THM/79
Daly's Theatre Collection
THM/83
Peter Daubeney World Theatre Season Collection
THM/85
Alfred Fagon, playwright, actor and poet: papers
THM/89
Benesh Dance Notation

THM/91
Alice Delysia Archive

THM/95
L. H. Davis Collection

THM/96
Charles B. Cochran Collection

THM/97
Joy Attfield Pantomime Collection

THM/98
Theatre Royal Drury Lane collection (1783-1869)

THM/101
Drury Lane Theatre Archive - New Renter's Trustees

THM/102
Nancy Adam Bequest of Theatrical Notebooks and Scrapbooks

THM/103
Jack Cole Scrapbook Collection

THM/106
Maudie Edwards Archive

THM/108
Graham Brandon Theatre and Performance Photography collection

THM/110
Francis Lister Collection

THM/113
Felicia Firmin and Roy Lorraine Collection

THM/115
Philip Gibbons collection of William Squire materials

THM/116
Norman Ginsbury Archive

THM/117
Clemence Dane, playwright and novelist: papers

THM/120
J.W. Debenham Photographic Collection

THM/127
Tom Heslewood Collection

THM/128
Martita Hunt Collection

THM/132
Incorporated Stage Society Archive

THM/136
Ronald Jeans Archive

THM/141
Emile Littler Archive

THM/144
George Bernard Shaw Financial Papers

THM/145
Gordon Anthony Collection

THM/146
Harley Granville-Barker Archive

THM/147
Nancy Jeffreys Adam Bequest

THM/151
Henry Arthur Jones Collection

THM/154
Herbert Beerbohm Tree and Family Collection

THM/160
Valentine Gross Archive

THM/165
Sean Kenny, film and stage production designer, architect: theatrical work and designs, 1959-1973

THM/166
London Pavilion Ltd / Theatres Consolidated, theatre management companies: records

THM/171
Lyric Theatre, Hammersmith - Photographs, 1944-1961

THM/175
H.M. Tennent Administrative Archive

THM/178
Barry Jackson photographic collection

THM/179
Cyril Mills Collection

THM/196
Theatre Girls Club

THM/211
Ernst Stern Archive

THM/218
Tom Taylor Collection

THM/223
Tom Thumb Collection

THM/225
Bernard Partridge Drawings Collection

THM/227
Marcus Stone Collection

THM/234
Archive of Sandra Wells, Ventriloquist and Pantomime Artist

THM/242
Guy Little Collection

THM/246
Joan Lawson Archive

THM/251
Oscar Lewenstein Collection

THM/255
Peter Bridge Productions Archive

THM/256

Round House and Open Space, theatre companies : records
THM/271
English Stage Company (Royal Court Theatre), records
THM/273
Austen Hurgon Collection
THM/275
C.D. Power, architect: drawings
THM/276
Opera Factory Archive
THM/280
John East Collection
THM/281
Kenneth Rea Papers on Director Training
THM/283
Esme Wynne and Noel Coward Collection
THM/287
Collection of Research Material on Edith Evans, actress
THM/291
Tom Kirby Walls and Tom Kenneth Walls Collection
THM/293
Colin Sorensen Collection
THM/297
Bernard Delfont Limited Archive
THM/300
Collection of Osiris Players and Nancy Hewins materials
THM/302
Howard & Wyndham Ltd Collection
THM/303
Chris Ha/Harris Dance Photographs
THM/304
Will Judge Archive
THM/308
Jean Batters' materials relating to Edith Evans and Dodie Smith
THM/315
Tricycle Theatre Company Archive
THM/317
Christopher Fry, playwright: papers
THM/319
Harley Granville-Barker Archive (addition)
THM/320
Oliver Messel Collection
THM/321
Sphinx Theatre Company (formerly The Women's Theatre Group) Archive
THM/322
Harry Relph (Little Tich) volumes
THM/326

Metropolitan Ballet Archive
THM/327
Alexander Roy Collection
THM/332
Bertie Crewe, architect: architectural drawings of theatres
THM/335
André Charlot Archive
THM/336
Josie Rourke Collection
THM/342
Lyston Lyle Scrapbook Collection
THM/348
C. Hayden Coffin Scrapbook Collection
THM/349
Arnold Rood Collection of Edward Gordon Craig
THM/355
Sir Ian McKellen, actor: papers
THM/357
Emlyn Williams Correspondence
THM/360
Elsie Griffin and Ivan Menzies, opera singers and actors: papers
THM/365
Young Vic Theatre Company Archive
THM/367
William Archer Collection
THM/368
Horace and Edna Mashford, performers: papers
THM/369
Carlotta Addison scrapbooks
THM/370
Patrick Robertson and Rosemary Vercoe theatre design collection
THM/371
Paines Plough Theatre Company Archive
THM/372
Brian Rix Archive
THM/373
Douglas H. Jeffery Archive
THM/374
George Speaight, popular entertainment historian: papers
THM/375
Cliff Richard Scrapbooks
THM/377
The Ellen Terry Collection
THM/384
Ethel and Murray Carrington Scrapbooks
THM/391

Shared Experience Theatre Company Archive
THM/396
Paul Scofield Collection
THM/397
Drury Lane Theatre Treasury Sheets
THM/400
Ronnie Barker Collection
THM/407
Chris Nash Photographic Collection
THM/411
Millicent Hodson & Kenneth Archer, Ballets Old and New Collection
THM/412
Collection of material relating to French prisoners' theatricals at Portchester Castle
1810s
THM/415
John Stone Collection
THM/416
Collection of Andrew Phillips Photographs
THM/419
Ronald Proyer Collection relating to Laurence Olivier Biography
THM/420
Windmill Theatre Press and Marketing Material
THM/422
Tiata Fahodzi Theatre Company
THM/424
Anne Ellis Gift - Cecil Roy Library
THM/425
Ali Pretty Archive
THM/426
Sally Jacobs Collection, stage designer
THM/428
Vivien Leigh Archive
THM/433
Malcolm Chapman's Tony Hancock and British Comedy Collection
THM/432
Live Aid / Band Aid Trust Collection
THM/438
David Cregan Archive
THM/439
Sir Lawrence Alma Tadema Correspondence
THM/440
Peter Cox Archive
THM/442
Hugh Skillen Archive
THM/443
Questors Theatre Club Scrapbook collection

THM/444
Carolyn Dee, dancer: records

THM/445
John Levitt Collection of Correspondence and Theatrical Memorabilia

THM/446
Retta Read, classical and eastern dancer and Manek Shah, the illusionist Prince Yuga:
records

THM/447
Gwen Ffrangcon-Davies Archive

THM/448
Cal McCord Collection

THM/449
Monstrous Regiment Theatre Company Archive

THM/450
The Derek Smee Collection

THM/451
Peter Brook Collection

THM/452
Collection of Investment Proposals received by Philippe Carden, 1985-2005

THM/453
Peter Wilson Collection

THM/454
Colin Chambers Collection of Unity Theatre material

THM/457
Collection of Edgar Hockley Drawings

THM/459
Kean Lanyon Archive

THM/467
Collection of Theatre Union Records (1922-1954)

THM/468
Tommy Cooper Collection

THM/469
Steve Strange Archive

THM/470
Richard Negri Archive

THM/471
Colin Paine Collection

THM/473
Actors Touring Company Archive

THM/474
Nancy Meckler Archive

THM/475
Gillian Hanna Archive

THM/476
Stuart Sherwin Archive

THM/477

Laura del Bono Archive
THM/478
Almeida Theatre Company Archive
THM/479
David Wood Archive
THM/480
Fay Compton's Scrapbooks
THM/481
Underground Press Magazine Collection
THM/482
Vivienne Rane Scrapbooks
THM/483
Vera Hall Archive
THM/484
Peter Zander Collection
THM/485
Bill Rawlins Photographs of Bertram Mills' Circus
THM/486
Lilliput Stick Theatre Photograph Collection
THM/487
Action for Children's Art Archive
THM/488
Material relating to the BBC television broadcast of the Live Aid Concert in July 1985
THM/489
Franz Singer and Friedl Dicker archive
THM/492
Roger Lloyd Pack Archive
THM/493
Wilton's Music Hall Archive
THM/494
June Whitfield Archive
THM/495
Keith Michell Archive
THM/496
Felix Dennis OZ Magazine Archive
THM/497
Webster and Waddington Ltd Collection
THM/498
Peter Woodthorpe Collection
THM/500
Collection of 1960s-1980s Countercultural Flyers
THM/501
Richard Goolden Archive
THM/502
Stage Management Association Archive
THM/503

TheatreVoice Archive
THM/504
Stefanos Lazaridis Archive
THM/506
Directors Guild of Great Britain Archive
THM/507
Blanche Mundlak Collection of Sybil Thorndike Material
THM/508
Keith Khan Archive
THM/509
Arthur Chudleigh Collection
THM/511
Kate Terry Scrapbooks
THM/514
Rose Tobias-Shaw and Maxwell Shaw Archive
THM/515
Yvonne Brewster Archive
THM/516
Unicorn Theatre Archive
THM/517
Graham Cowley Archive
THM/518
Charles Latham Collection of Theatrical Letters, 1929-1955
THM/519
Rainbow Gathering Collection
THM/520
Will and Gladys Hay Archive
THM/523
Association of Performing Arts (UK & Ireland) Archive
THM/524
John M. Blundall Tiller Clowes Collection
THM/527
Spare Tyre Theatre Company Archive
THM/528
Vivien Leigh Circle Archive
THM/530
Thorndike Theatre Leatherhead Collection
THM/531
Cockpit Theatre's Theatre-in-Education Collection
THM/532
Lindsay Anderson Collection
THM/533
Coote Family Archive
THM/534
Carole Woddis Archive
THM/535

Geoffrey Staines Archive
THM/536
Gracie Fields and Judy Gilmore Archive
THM/537
Camilla Feo Archive
THM/538
Winifred Isaac Collection of Material Relating to Ernest Milton
THM/539
Peter Snow Collection
THM/543
Sybil Rosenfeld Archive
THM/547
Hampstead Theatre Production Photographs
THM/548

© Victoria and Albert museum

5. Dossier photographique du *Department theater and performance* au *Victoria & Albert museum* à Londres

Le Victoria and Albert museum à Londres



© Victoria and Albert museum

Le National Art Library au Victoria and Albert museum



© 2015, Julie-Anne Côté

Gabrielle Enthoven, collectionneuse à l'origine du *Theater and performance* department du *Victoria and Albert museum*















© Victoria and Albert museum



© Scott Rogers, *Stage by Stage*.
The making of the Theatre Museum (London, 1985).

Les collections en danse

	<p>Dance in Popular Theatre A brief history of dance in popular theatre from the 17th century, through music hall, the development of ballet, skirt dancing and the Tiller Girls.</p>		<p>20th-Century Dance From the early 20th century dancers, especially in Germany and America, experimented with freer, more personal ways of moving. They rejected the rigidity of classical ballet...</p>		
<p>+ Read article</p>	<p>+ Read article</p>		<p>London Contemporary Dance Theatre London Contemporary Dance Theatre was established in 1966, becoming the flagship of modern dance in Britain.</p>		<p>History of Black Dance: The Origins of Black Dance The term black dance describes a range of styles whose origins include the tribal dances of Africa, the slave dances of the West Indies and the American Deep South</p>
<p>+ Read article</p>	<p>+ Read article</p>		<p>History of Black Dance: 20th-Century Black American Dance Black culture had a real influence on dance and other art forms in the 20th century. After the American civil war a surge of people from the Caribbean and Deep South migrat...</p>		<p>History of Black Dance: Black British Dance The first British black dance company was Ballets Nègres. Its founder, Berto Pasuka was born in Jamaica and learned dancing from the Maroon Negroes, descendants of runaway ...</p>
<p>+ Read article</p>	<p>+ Read article</p>		<p>South Asian Dance in the UK Dance in India was for thousands of years associated with Hindu temples and the temple arts. Dancers were known as Devadasis (temple dancers) or Bayadères. Dance was a sign...</p>		<p>Dance Costume Design Dance costume is a highly specialised field and as well as having to reflect the overall concept of the work, body movement, the demands of the choreography of a particular...</p>
<p>+ Read article</p>	<p>+ Read article</p>		<p>Fred and Adele Astaire Fred Astaire (1899–1987) was one of the greatest dancers of the 20th century. He and his sister Adele (1896–1981) were child stars in American Vaudeville before moving into...</p>		<p>Josephine Baker Josephine Baker, international star of sensational, exotic cabarets including La Fievre Nègre, and the infamous Folies Bergère in Paris and Berlin, was born on 3 June 1906 l...</p>
<p>+ Read article</p>	<p>+ Read article</p>		<p>Dance Reading List Recommended reading about dance</p>		<p>Ballet</p>
<p>+ Read article</p>	<p>+ Go to subject hub</p>				

Extrait du site web du musée présentant les différents types d'objets en danse

Category

Entertainment & Leisure (102)

Collection

Theatre and Performance Collection (1573)

Material

Cotton (textile) (83)
Gouache (194)
Ink (158)
Paint (31)
Paper (389)
Pencil (311)
Watercolour (297)

Name

Adeline Genée (84)
Brotherton, Lotz (91)
Withers (33)

Place

Great Britain (248)
London (199)

Subject

Ballet (92)
Costume (138)
Costume design (83)













Technique

Drawing (image-making) (215)
Painted, Drawn (102)
Painting (102)

You searched for: ballet

100 or more results

Previous 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | ... 112 Next

			
M. Deshayes et M... Hull, Willem 1804 View details Add to download	Theatre costume Lancaster, Osbert (S... 1985 View details	Print Collection... Tschel, Frank mid 19th century (gw... View details Add to download	Print Collection... Chalon, Alfred Edwar... 1845 View details Add to download
			
Print Collection... Brandt, John 1840 View details Add to download	Theatre costume Hurry, Leslie 1942 View details	Theatre costume Mossat, Oliver Har... 1953 View details	Print Collection... Bouvier, Jules 1844 View details Add to download
			
Figurine Frédman Clusel, B B 1909	Theatre costume Kutinka, Barbara 1986	Print Collection... Larfen, François Ls... 1844	Theatre costume Georgiadis, Nicholas 1960

Costumes

Dance

Entertainment & Leisure
Folk Art
Illustration
Music
Opera

Collection

Theatre and Performance Collection

Material

Pen and ink
Printing ink
Tissue paper













Name

Annals, Michael
Brotherton, Lotz
Diaghilev Ballets Russes
G&B Arts Ltd
Hockney, David
Ignacy, Stanislaw Julian
Mundoch Design Associates
Reinger, Lotte
White, Ethelbert

Place

Great Britain
London
Paris
[New York]

Previous 1 | ... | 91 | 92 | 93 | 94 | 95 | ... 98 Next

			
Prodigal Son (Co... Annals, Michael 1974 View details	Prodigal Son (Co... Annals, Michael 1974 View details	Costume for a bu... Unknown 1930 View details	Illustration White, Ethelbert 1919 View details
			
Thamar (Photogr... Ignacy, Stanislaw J... 1912 View details	Illustration White, Ethelbert 1919 View details	Les Syphides (S... Lotte Reinger 1930 View details	Sadler's Wells R... Mundoch Design Asso... 1978 View details
			
Poster designed... Hockney, David 1981 View details	Theatre costume Unknown 1981 View details	Theatre costume Unknown 1921 View details	Theatre costume Unknown 1921 View details

**Blythe House, le centre d'archive et de conservation du *Theater and performance*
Department du V&A**



© Victoria and Albert museum

Centre de recherche et de documentation



Blythe House © 2015, Julie-Anne Côté



Blythe House © 2015, Julie-Anne Côté

Centre de conservation



Blythe House © 2015, Julie-Anne Côté



Blythe House © 2015, Julie-Anne Côté



Blythe House © 2015, Julie-Anne Côté



Détails des boîtes conservant des dessins des Ballets Russes par Valentine Gross
Blythe House © 2015, Julie-Anne Côté



Blythe House © 2015, Julie-Anne Côté



Blythe House © 2015, Julie-Anne Côté



Blythe House © 2015, Julie-Anne Côté

L'exposition permanente *Theater & performance, materials and techniques*

Levels 2 and 3

Level 3

MATERIALS & TECHNIQUES ROOMS	ROOMS
Cold Silver & Metals 70-73 The Bevilacqua and Arthur Liberty Galleries	20th Century 74, 76 Rapid Response Collecting 74
Enamels 73-74	
Jewellery 91-93 The Wilson and Judith Mallett Gallery	
Leighton 101, 107	
Metalware 116 The Bevilacqua Gallery	
Paintings 81, 82, 87-88 The Elkins and Susan Davies Galleries	
Photography Centre 99-101 The Ben and Betty Lawrence Gallery The Modern Media Gallery	
Portrait Miniatures 90 The International Media and Illustration Gallery	
Prints & Drawings 90 The John and Susan Davies Gallery	
Sacred Silver & Stained Glass 83-84 The Wilton Gallery	
Sculpture 111 The John and Susan Davies Gallery	
Sculpture 110	
Silver 85-88, 70, 89 The Wilton Gallery	
Tapestries 94	
Theatre & Performance 102-106	

MODERN ROOMS

20th Century 74, 76
Rapid Response Collecting 74

FACILITIES

Hands-on Discovery Area
Learning Centre
National Art Library (Tuesday-Saturday)
Toilets
Lecture Theatre
The John and Susan Davies Gallery Theatre
Take Lift L, Stair S or Stair T to Levels 4 or 5

The floor plan shows a central area with various rooms and facilities. Rooms are color-coded: pink for Materials & Techniques, green for Modern, and grey for Facilities. The National Art Library is located in the center. The Lecture Theatre is at the bottom. The floor plan also shows the location of lifts and stairs.

© Victoria and Albert museum

The detailed floor plan shows gallery rooms numbered 87, 88, 88a, 90, 90a, 102, 103, 104, 104a, 104b, 105, 106, 106a, 106b. A search interface is visible on the right side of the image, showing a search bar and a list of gallery rooms with their corresponding numbers.

SEARCH

0 1 2 3 4 5 6

Theatre & Performance

- The Performance Theatre & Performance 104a
- Scenery Theatre & Performance 104
- Creating & Producing Theatre & Performance 106a
- Rehearsing & Promoting Theatre & Performance 106b
- Make Up Theatre & Performance 106
- Costume Theatre & Performance 105

Tapestries 94

Constable, Turner & the Exhibitions The Elkins and Susan Davies Galleries 87

Gainsborough's Showbox & Co. The Elkins and Susan Davies Galleries 88

Watercolours & drawings The Elkins and Susan Davies Galleries 88a

Temporary Displays The John and Susan Davies Gallery 90

British Empire 88a

© Victoria and Albert museum



© 2017, Julie-Anne Côté



Espace de lecture ©2014, Julie-Anne Côté



© 2017, Julie-Anne Côté



© 2017, Julie-Anne Côté



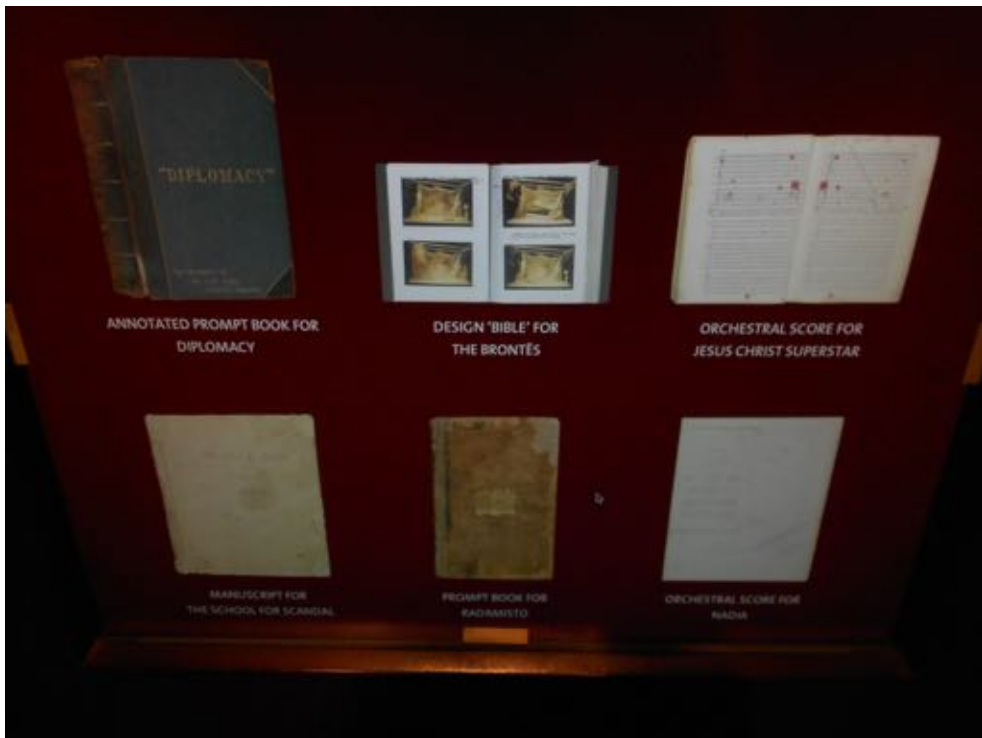
© 2017, Julie-Anne Côté



© 2015, Julie-Anne Côté



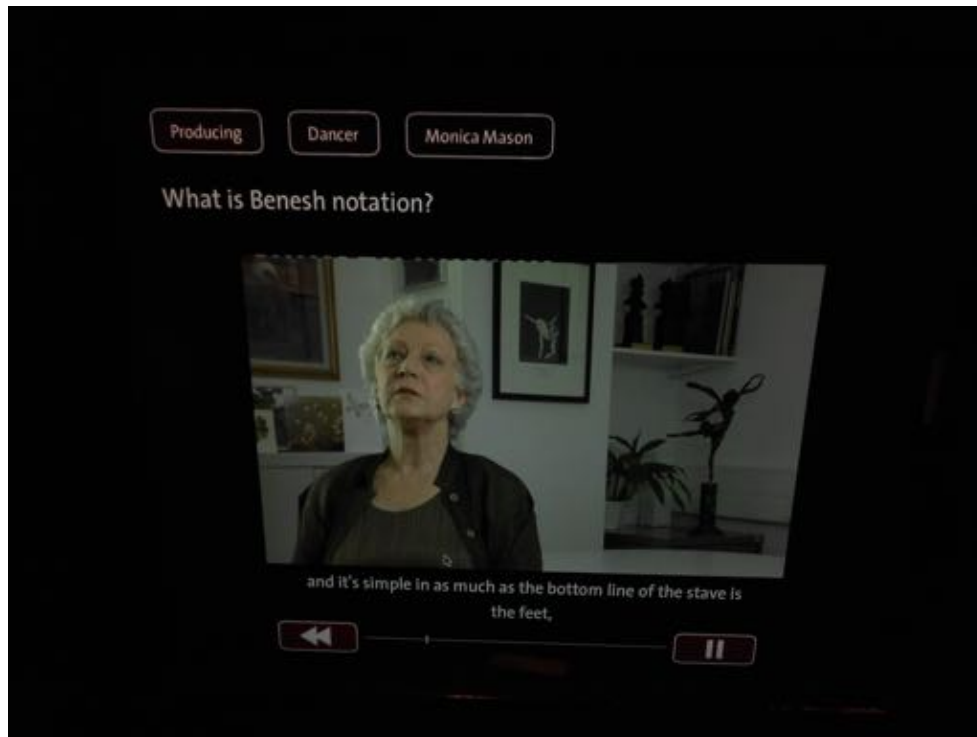
Borne interactive © 2015, Julie-Anne Côté



Borne interactive © 2017, Julie-Anne Côté



borne interactive © 2017, Julie-Anne Côté



borne interactive © 2017, Julie-Anne Côté



© 2014, Julie-Anne Côté



©2014, Julie-Anne Côté



© 2017, Julie-Anne Côté



© 2017, Julie-Anne Côté



©2014, Julie-Anne Côté



©2017, Julie-Anne Côté



©2015, Julie-Anne Côté



©2017, Julie-Anne Côté



© 2015, Julie-Anne Côté



© 2017, Julie-Anne Côté



©2014, Julie-Anne Côté



©2014, Julie-Anne Côté



©2014, Julie-Anne Côté



©2017, Julie-Anne Côté



© 2017, Julie-Anne Côté



© 2015, Julie-Anne Côté



© 2017, Julie-Anne Côté



© 2015, Julie-Anne Côté



© 2015, Julie-Anne Côté



© 2015, Julie-Anne Côté



Salle des maquettes ©2015, Julie-Anne Côté



Salle des maquettes ©2015, Julie-Anne Côté



© 2015, Julie-Anne Côté



signalétique, deuxième entrée, ©2015, Julie-Anne Côté



guide explicatif, ©2015, Julie-Anne Côté

Exemples de modules de médiation



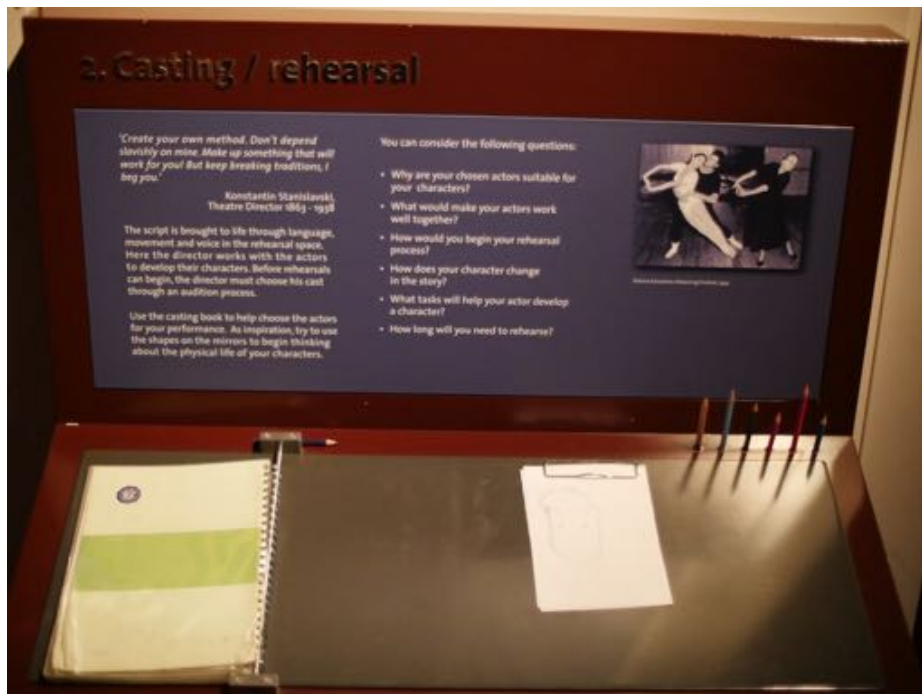
©2017, Julie-Anne Côté



©2017, Julie-Anne Côté



©2017, Julie-Anne Côté



©2017, Julie-Anne Côté



©2014, Julie-Anne Côté



©2014, Julie-Anne Côté

6. Objets de danse présentés dans l'exposition permanente *Theater & Performance, materials and techniques* au *Victoria & Albert museum*

Section théâtre et performance



© Victoria and Albert museum

Tutu du ballet Bugaku de George Balanchine au New York City Ballet, 1965.
par Barbara Karinska, Kent Allegra et Edward Villella

Numéro de musée : S.387-1985

Le tutu a été porté par Suzanne Farrell danseuse du New York City Ballet. Le ballet de Balanchine sur une musique de Toshiro Mayuzumi a été dansé la première fois par le New York City Ballet au City Centre of Music and drama le 20 mars 1963 à New York. La scénographie fut conçue par David Hays et les costumes par Barbara Karinska, Kent Allegra et Edward Villella. Le ballet fait partie du répertoire de la San Francisco Ballet et The Royal Ballet. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

Sculpture de marbre de Loïe Fuller, 1896
par Louis-Auguste Théodore Rivière

Numéro de musée : S.43-1976

La danseuse et chorégraphe américaine Loïe Fuller (1862-1928) fait ses débuts à Paris au Folies Bergères en 1893. Danseuse de l'Art nouveau, elle est pionnière de l'art technologique et des effets spéciaux pour les costumes et décors de scène. Elle est connue pour sa danse serpentine, la danse Violette et la danse du papillon. La sculpture a été réalisée à partir d'une photographie prise par le sculpteur français Rivière dans un parc à Paris en 1896. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).

Section création



© Victoria and Albert museum

Coiffe pour le ballet Hamlet de Robert Helpmann, 1942

par Leslie Harry

Numéro de musée : S.656-1981

La coiffe fut conçue pour un ballet basé sur la pièce de William Shakespeare et a été présenté au Glove Theater à Londres. Donné par le Royal Opera House à Londres, la coiffe faite en papier mâché et en plastique évoque le personnage du fossoyeur. Cet exemple de coiffe révèle comment le costume en l'absence de dialogue peut communiquer visuellement la danse. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

Litographie, caricature « The prospect before us », 1791

par Thomas Rowlandson

Numéro de musée : S.34-2008

La chorégraphe Ninette de Valois et fondatrice du Royal Ballet s'inspire pour le ballet *The prospect before us* (1940) de la caricature qui montre Charles-Louis Didelot et Mlle Thodore dans le ballet de Jean Dauberval au Panthéon à Londres en 1791. Elle présente le ballet au Sadler's Wells theater à Londres. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).

Section répétition



© Julie-Anne Côté, 2014

Rudolf Nureyev et Nadia Nerina en répétition pour Don Quixote, 1962.

par Anthony Crickmay

Numéro de musée : 38041 701005670.1

Les danseurs du Royal Ballet pratiquent un pas de deux pour le ballet *Don Quixote* de Marius Petipa (1969-71) au *Royal Opera House* à Londres. Les photographies ont été prises par Anthony Crickmay. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum)



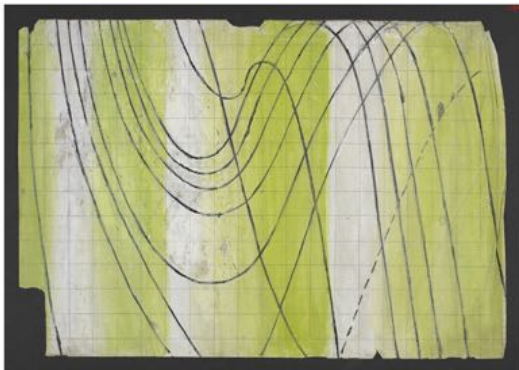
© Julie-Anne Côté, 2014

Dessins d'une répétition du ballet *Symphonic Variations* de Frederick Ashton, 1946.

par Sophie Fedorovitch

Numéro de musée : S.541-1980

Dessins d'une répétition du ballet par Sophie Fedorovitch du ballet *Symphonic Variations* créée pour le Sadler's Wells Ballet au Royal Opera House à Covent Garden le 24 avril 1946. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



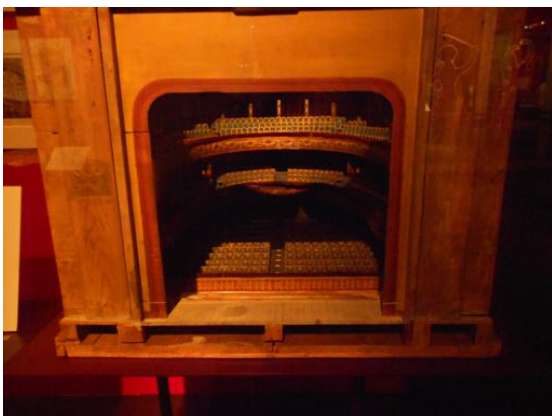
© Julie-Anne Côté, 2014

Aquarelle du décor pour le ballet *Symphonic Variations* de Frederick Ashton, 1946.

par Sophie Fedorovitch

Numéro de musée : S.1270-2014

Conçu par Sophie Fedorovitch pour le ballet *Symphonic Variations* créée pour le Sadler's Wells Ballet au Royal Opera House à Covent Garden. Le décor évoque un paysage du Norfolk. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Julie-Anne Côté, 2014

Maquette du Empire Theater à Londres, 1915.

Numéro de musée : THM/LON/EMP

Connu d'abord sous le nom de Saville House (1849) puis de Linwood (1856), El Dorado (1862), Criterion Music hall (1864-65), Royal Denmark Theater (1869), Alcazar (1880), Royal London Panorama (1880) et du Pandora Theater (1882), il devient l'Empire Theater en 1884 jusqu'en 1961. Le théâtre situé au Leicester Square à Londres était une salle de spectacle pour le ballet. En 1963 il devient une salle de bal avec un cinéma. Aujourd'hui, il est dédié au casting et au cinéma et sert de club de nuit. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).

Section production



© Victoria and Albert museum

Photographie de Serge Diaghilev, Igor Stravinsky et Serge Prokofiev (1921)

par J. Loeb

Numéro de musée : 38041002519747

Diaghilev était directeur des Ballets Russes, il considérait Stravinsky et Prokofiev comme ses fils. Cette photographie en noir et blanc a été prise par Sydney. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).

Affiches



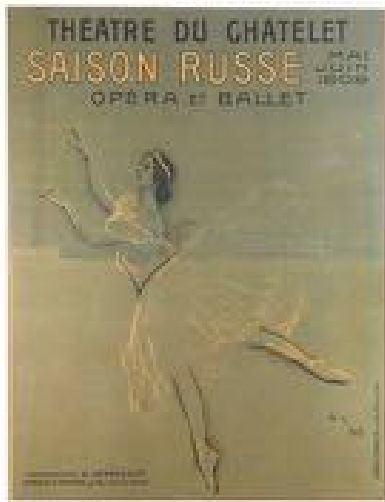
© Victoria and Albert museum

Affiche du film Anna Pavlova, le cygne immortel, 1936

Par Valentin Hugo

Numéro de musée : S.1317-2012

Cette affiche de film est une lithographie en couleur réalisée à partir d'une peinture de Valentine Gross qui représentait Anna Pavlova dansant le ballet Les Sylphides de Mikhail Fokine. Le film a été réalisé par Edward Nachimoff sous la supervision de Victor Dandré, le mari d'Anna Pavlova, en guise d'hommage à la danseuse après sa mort. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

Affiche annonçant un spectacle des Ballets russes au Théâtre du Chatelet à Paris, 1909 par Valentin Serov

Numéro de musée : S.561-1980

Cette lithographie couleur a été réalisée par Valentin Serov et imprimée à Paris par Eugène Verneau. L'affiche présente la ballerine Anna Pavlova dansant le ballet *Les Sylphides* de Michel Fokine sur une musique de Chopin. Un ballet du répertoire des Ballets russes de Diaghilev. Don de Mademoiselle Lucienne Astruc et Richard Buckle. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

Affiche annonçant un spectacle des Ballets russes au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, 1913

par Jean Cocteau

Numéro de musée : S.562-1980

Cette grande affiche de Jean Cocteau présente le danseur Vaslav Nijinsky dans le ballet *Le Spectre de la rose* dans le cadre de la saison russe au théâtre des Champs-Élysées à Paris. Don de Mademoiselle Lucienne Astruc et Richard Buckle. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

Affiche du ballet Cruel Garden du Ballet Rambert, 1977

par Michael Carney

Numéro de musée : S.2835-1995

Le ballet *Cruel Garden* de Christopher Bruce et Lindsay Kemp est inspiré du travail de Federico Garcia Lorca. Le spectacle a été présenté au *Birmingham Repertory Theater* du 26 Sept -1 Oct 1977. La sérigraphie est réalisée par Michael Carney et imprimée par J&P Atchison. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



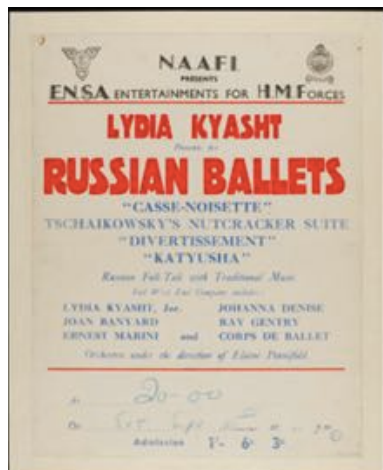
© Victoria and Albert museum

Affiche du London Contemporary Dance Theater, 1986

par Anthony Crickmay

Numéro de musée : S.3418-1995

L'affiche annonce un spectacle de la compagnie au Theater royal à Newcastle. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Affiche des Ballets russes, 1940
par l'ENSA**

Numéro de musée : S.4786-1995

Pendant la deuxième guerre mondiale toutes les ressources allaient aux efforts de guerre. L'ENSA (Entertainment National Service Association) offraient des services de divertissements pour les forces armées. Les affiches sont alors très simples afin de sauver de l'encre et du papier. On y trouve peu d'informations afin d'éviter qu'elles ne tombent aux mains de l'ennemi. Cette affiche présente un ballet de Pyotr Llyich Tchaikovsky et lev Ivanov de 1892. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Affiche du London Ballet, 1940
par l'ENSA**

Numéro de musée : S.502-1995

Le London Ballet présente un spectacle au Arts Theater club à Londres. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Affiche du London Festival Ballet, 1961
par Waterloo Ptinting C. Ltd**

Numéro de musée : S.1071-1983

Cette affiche dite typographique représente une image d'un couple dansant. Réalisé par la Waterloo Ptinting C. Ltd, l'affiche annonce un spectacle du London Festival Ballet à l'hippodrome de Bristol. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).

Célébrités

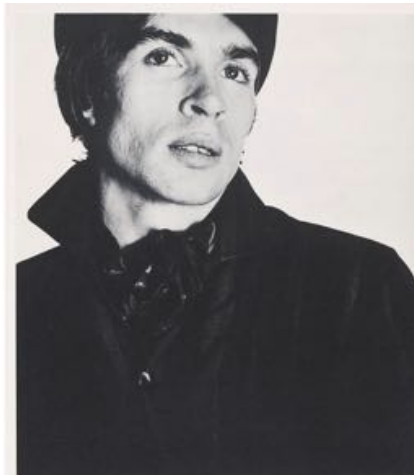


© Victoria and Albert museum

Chausson de ballet, 1842

Numéro de musée : S.2746-1986

Chausson de ballet en satin noir et en cuir avec inscription, porté par la ballerine Marie Taglioni à St-Petersburg devant l'empereur. Elle y dansa des danses espagnoles, la Herta et la Cachucha. Le chausson fut donné à Lady Selina Bidwell, élève de Taglioni à Londres dans les années 1870. Le chausson faisait partie de la *London Archives of the Dance* de la collection de Cyril W. Beaumont. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

Photographie de Rudolv Nureyev, 1965 par David Bailey

Numéro de musée : E 2047 21 2004

Photographie en noir et blanc du célèbre danseur qui a été publié par Weidenfeld et Nicolson. Don de Mark Howorth-Booth. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Lithographie de Marie Taglioni dans
l'*Ombre*, 1840
par Inconnu**

Numéro de musée : E.5061-1968

Cette lithographie couleur fait à la main représente Marie Taglioni qui danse dans le ballet *L'Ombre* chorégraphié pour elle par son père le chorégraphe Filippo Taglioni et dansé à Londres en 1840 au *Majesty theater*. Don de Dame Marie Rambert et son mari Ashley Dukes. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).

Costume design



© Victoria and Albert museum

**Costume du Ballet des Fées de la Forest de
Saint Germain, 1625
par Daniel Rabel**

Numéro de musée : S.1163-1986

Conception de Daniel Rabel pour le Ballet des Fées de la Forest de Saint Germain, performé par le Ballet de Cour de Louis XIII, 1625. Ce dessin de costume est pour le personnage Musique. Ce dessin est le plus ancien que possède la collection de théâtre. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Costume du ballet La Fête Étrange, 1940
par Sophie Fedorovitch**

Numéro de musée : S.1346-1986

Costume de Sophie Fedorovitch pour La Fête Étrange, un ballet d'Andrée Howard pour le *London Ballet* présenté au *Arts Theatre* en 1940. Le ballet est inspiré du roman *Le Grand Meaulnes* d'Alain Fournier et est dansé sur une musique de Fauré. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Bible de production du ballet The Brontës,
1995**

par Lez Brotherston

Numéro de musée : S.383-2002

Le livre de production de Lez Brotherston présente le travail de création de costume du ballet *The Brontës* de Gillian Lynne's ballet sur une musique de Dominic Muldowney performé par le *Northern Ballet Theatre* au *Grand Theater*. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Dessins des costumes du ballet
Noctambules, 1956**

par Nicholas Georgiadis

Numéro de musée : S.1902-1986

Réalisé par Nicholas Georgiadis pour le personnage de trois jeunes filles riches du ballet *Noctambules* de Kenneth MacMillan performé par le *Sadler's Wells Ballet* au *Royal Opera House* à *Covent Garden* en 1956. Don du Conseil des Arts de Grande-Bretagne. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Dessins du costume de Basilio du ballet
Don Quixote, 1973
par Barry Kay**

Numéro de musée : S.2266-1986

Costume design par Barry Kay pour Rudolf Nureyev dans le rôle de Basilio pour le ballet *Don Quixote*, performé par le Australian Ballet au London Coliseum du 2-10 octobre 1973. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Dessins du costume du ballet *The Pretty
Prentice*, 1916
par Wilhelm**

Numéro de musée : S.2266-1986

Créé par Wilhelm pour la danseuse Adeline Genée pour le personnage de Patty dans *The Pretty Prentice* au *London Coliseum* en 1916. Danseuse étoile au *Empire Theater music hall* à la fin du 19e siècle, ils ont souvent collaborés. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).

Maquillage



© Victoria and Albert museum

Dessin de Vanda Evina, Les Roses, 1924 par Laura Knight

Numéro de musée : S.310-1980

Dessin au crayon et à l'encre de la danseuse Vanda Elvina en train de se préparer avant une représentation au *London Coliseum*. *Les Roses* est une chorégraphie de Léonide Massine sur une musique de Henri Soget. Vanda Evina a longtemps dansé pour les Ballets russes de Diaghilev. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).

Costumes



© Victoria and Albert museum

***The Twelfth Rose*, Ballet For All, 1969 par David Walker**

Numéro de musée : S.1657&A to I-1982

Le costume porté par Louis XIV dans le Ballet Royal de la nuit en 1653 a été recréé pour la production *The Twelfth Rose* du Ballet For All au Swan Theatre à Worcester en septembre 1969. La reprise était de Mary Skeaping, sur une musique de Camberfort et les costumes ont été conçus par David Walker. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

***The Wooden prince*, 1981**

par Philip Prowse

Numéro de musée : S.73 à C-1985

Le costume de la fée dansé par Patricia Ruanne a été conçu pour le ballet *The Wooden prince* de Geoffrey Cauley dans le cadre du *London Festival Ballet* au *London Coliseum* en 1981. La première à Londres fit partie des célébrations marquant le centième anniversaire de naissance de Bartók. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

Costume pour Hommage à la reine, 1953

par Oliver Messel et Hilary Sambourne

Numéro de musée : S.648-1981

Costume porté par Shirley Bateman et plus tard par Merle Park dans un ballet hommage à la reine de Frederick Ashton du *Sadler's Wells Ballet* au *Royal Opera House* à *Covent Garden*, le 2 juin 1953. La musique du ballet était composée par Malcolm Arnold et les décors et costumes par Oliver Messel. Le ballet a été créé pour la célébration du couronnement de la reine Elizabeth II. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Tutu pour le *Lac des Cygnes*, 1964
par Nicholas Georgiadis**

Numéro de musée : S.303-2001

Le tutu fut porté par Margot Fonteyn en 1964 pour le ballet le *Lac des cygnes* à l'Opéra de Vienne dans le double rôle de Odette-Odile, une de ses plus grandes interprétations. Cette production à Vienne avec Rudolf Nureyev fût une des plus remarquable. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Coiffe et masque pour le *Lac des Cygnes*,
1943**

par Leslie Hurry

Numéro de musée : S. 849-1981

Coiffe pour une dame de la cour dans le premier acte du ballet le *Lac des Cygnes* de Marius Petipa et Lev Ivanov, performé par le Sadler's Wells Ballet au New Theatre à Londres en septembre 1943. La musique du ballet était composée par Tchaikovsky et la reprise. La production de 1943 fut créée par Nicholai Sergejev. Les décors et costumes furent réalisés par Leslie Hurry. Margot Fonteyn et Robert Helpmann firent partie des danseurs de la production. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Masque du Magicien pour le Lac des Cygnes, 1952
par Leslie Hurry**

Numéro de musée : S.1641-1982

Coiffe pour Von Rothbart dans le *Lac des Cygnes* du *Sadler's Wells Ballet* au *Royal Opera House* à Covent Garden à Londres en décembre 1952. Une chorégraphie de Ninette de Valois. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Coiffe pour la Reine des neiges dans Casse Noisette, 1950
par George Kirsta**

Numéro de musée : S.646&A to B-1983

Costume pour la reine des neiges porté par Alicia Markova dans dans le premier acte du ballet *Casse noisette* de Lev Ivanov par le Festival Ballet au Stoll Theatre à Londres en 1950. Les décors et les costumes étaient de George Kirsta. Alicia Markova y dansa aussi le rôle de la fée dans le deuxième acte. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

**Costume pour *Allegory* du Dance Theatre à New York, 1959
par Nikolais Alwin**

Numéro de musée : S.455&A to B-1979

Costume pour la partie *Finials* dans *Allegory*, une chorégraphie de Alwin Nikolais dansé par le *Dance Theatre* et présenté au Henry Street Playhouse à New York le 30 janvier 1959. Cette partie de la chorégraphie a aussi été présentée au Steve Allan Show (NBCtv) le 22 mars 1959. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

Return of Spring, Academy of Indian Dance
Londres, 1986

par Craig Givens

Numéro de musée : S.11-2003

Coiffe pour le *Return of spring* de l'Académie de danse indienne, une chorégraphie de Sri V P Dhananjayan sur une musique de T V Gopalakrishnan. La chorégraphie est adaptée du poème de Kumara Sambhavan. Kathakali et Bharata Natyam représentaient les personnages divins. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

"Lord of Shiva" dances, moitié du 20e siècle

par inconnu

Numéro de musée : S.112-2004

Coiffe portée par Ram Gopal dans *Lord of Shiva dances*. C'est une coiffe originale d'un costume de danse indien fait en Inde. Les perles incrustées rouges, vertes et bleues également faites en Inde. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

"Lord of Shiva" dances, Thailand, 1900

par inconnu

Numéro de musée : S.14&A to C-1977

Coiffe pour une danse siamoise porté par Cléo de Mérode. La coiffe fut acquise par le V&A par Sir Cecil Beaton comme un costume authentique indien. La danse siamoise était une danse peu connue en Europe au début du 20e siècle. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

The Sleeping Beauty, Royal Ballet, Londres, 1968

par Lila Nobili et Rostislav Doboujinsky

Numéro de musée : S.1533&A to F-1982

Coiffe pour le rôle de Catalabutte porté par Stanley Holden dans le ballet de la Belle aux bois dormant de Marius Petipa dansé par le *Royal Ballet* au *Royal Opera House* à *Covent Garden* le 17 décembre 1968. Mis en scène par Peter Wright et chorégraphié par Frederick Ashton. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

The Sleeping Beauty, Royal Ballet, Londres, 1968

par Lila Nobili et Rostislav Doboujinsky

Numéro de musée : S.1535 à B-1982S.1533&A à F-1982

Coiffe pour le costume du Loup dans la Belle aux Bois dormant porté par Ronald Plaisted dans le troisième acte. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

The Sleeping Beauty, Royal Ballet, Londres, 1968

par Lila Nobili

Numéro de musée : S.1541&A à C-1982

Coiffe pour le costume de la Fée dans la Belle aux bois dormant. La production ne connut pas un grand succès et fût remplacé en 1973 par une nouvelle version de Kenneth MacMillan. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).

Maquettes



© Victoria and Albert museum

Maquette pour Hamlet, 1942 par Leslie Hurry

Numéro de musée : S.307-1978

Premier décor de Leslie Hurry. La maquette réalisée pour un ballet de Robert Helpmann en 1942 inspiré de la pièce de William Shakespear présente des mémoires troublées tel un cauchemar de Hamlet mourant. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).



© Victoria and Albert museum

Maquette pour le Lac des cygnes, Londres, 1987

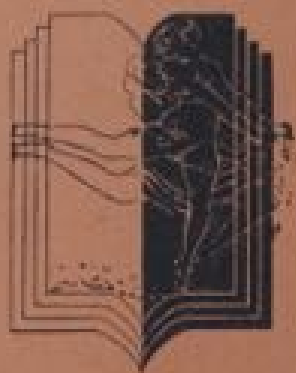
par Sonnabend, Yolanda

Numéro de musée : S.701-1990

Maquette pour le troisième acte de la scène du bal du Lac des cygnes réalisé par Yolande Sonnabend. ([S.A] Large print labels, Theater & performance V&A museum).

Annexe B : Les Archives Internationales de la Danse

1. Dossier photographique des AID



**LES
ARCHIVES
INTERNATIONALES
DE LA**



6, RUE VITAL, PARIS-XVI
TÉLÉPH. : TRUCADERG 42-81

Mc G-1

© Archives Internationales de la danse

Rolf de Maré, président et fondateur des AID



© Markovitch

Pierre Tugal, conservateur des AID



© Iris

Les AID, 6 rue Vital à Paris



© Gravot



Le 6 rue Vital à Paris
© 2017, Julie-Anne Côté



© Gravot



© Gravot



© Gravot



© Gravot



© Marlingue



© Marlingue

Un cabinet de direction aux AID



© Markovitch



© Markovitch

Secrétariat, casiers et armoire de classement



© Marx Erlanger de Rosen



© Marx Erlanger de Rosen



© Marx Erlanger de Rosen

© Marx Erlanger de Rosen

La Bibliothèque



© Marx Erlanger de Rosen



© Debretagne



© Marx Erlanger de Rosen

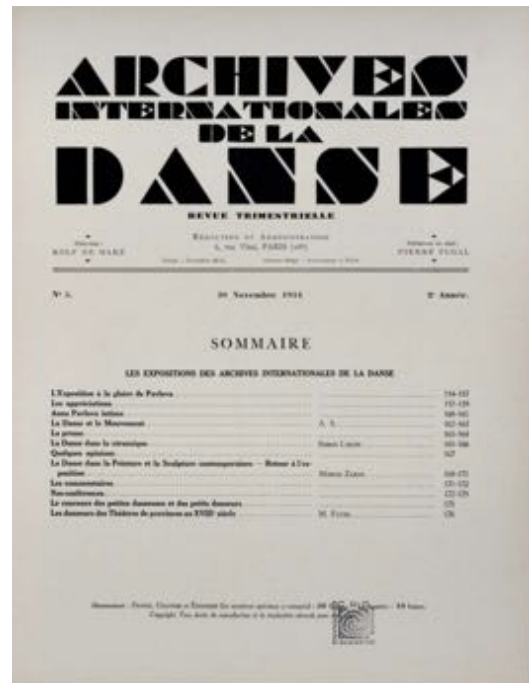


Serge Lifar lisant
© Max Erlanger de Rosen

La Revue des AID



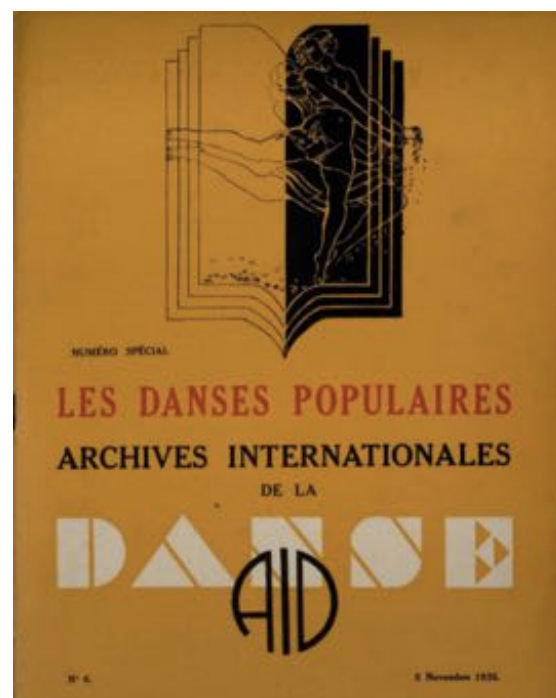
© AID, Centre national de la danse



© AID, Centre national de la danse



© AID, Centre national de la danse



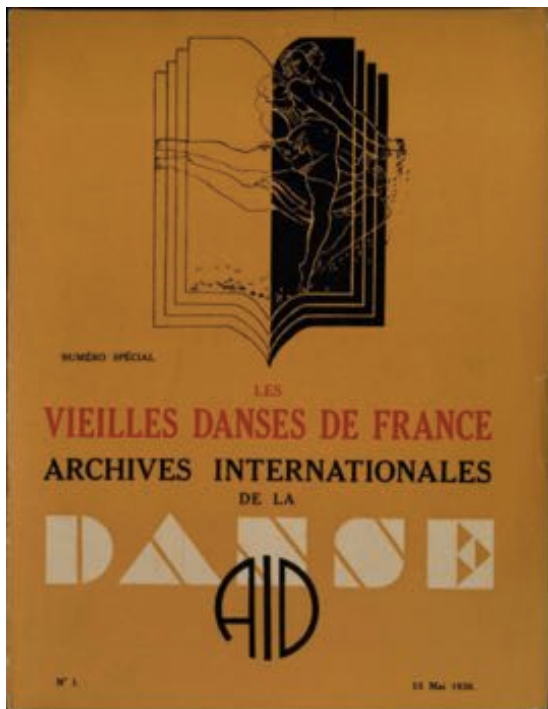
© AID, Centre national de la danse



© AID, Centre national de la danse



© AID, Centre national de la danse

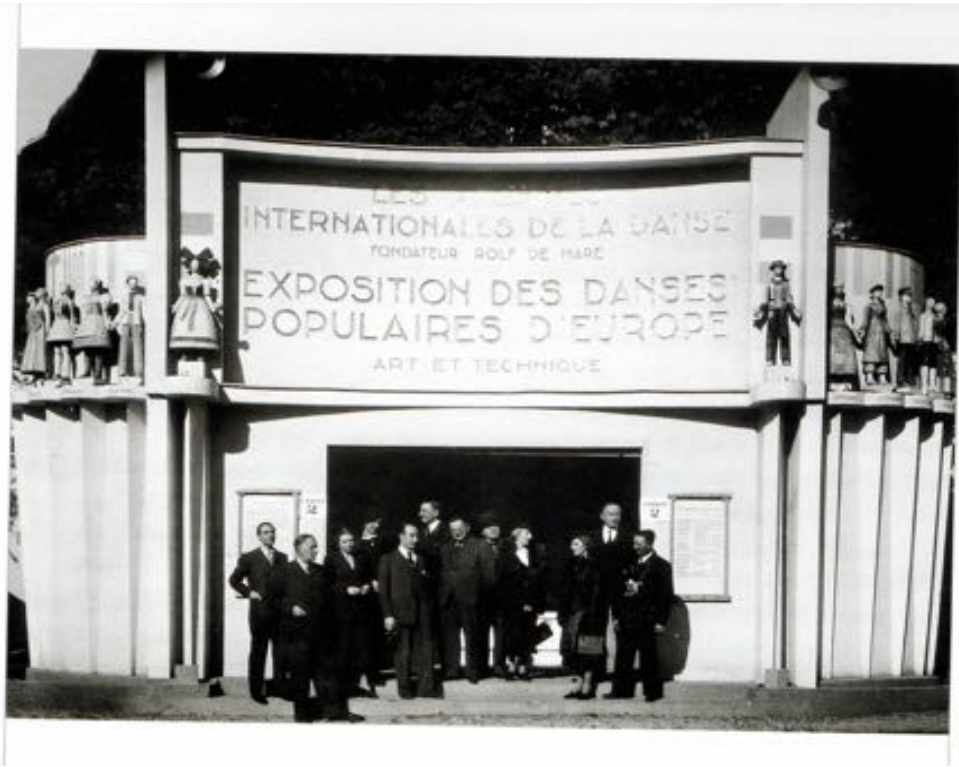


© AID, Centre national de la danse



© AID, Centre national de la danse

L'entrée du pavillon : "Les danses populaires d'Europe" des AID à l'Exposition Universelle de 1937 à Paris



© Max Erlanger de Rosen

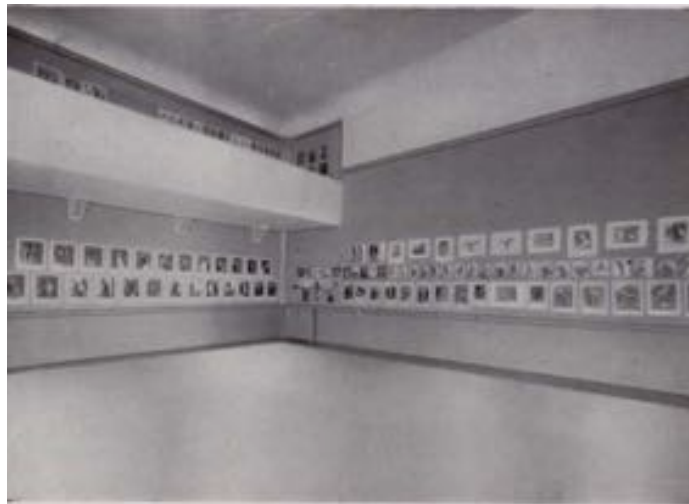
Salles d'expositions et de conferences aux AID



© AID, Gravot, BNF



© AID, Gravot, BNF



© AID, Gravot, BNF

Les salles de musée

Le musée Jean Börlin



© AID, Riw Kin, BNF



© AID, Riw Kin, BNF



© AID, Riw Kin, BNF



© AID, Riw Kin, BNF



© AID, Riw Kin, BNF

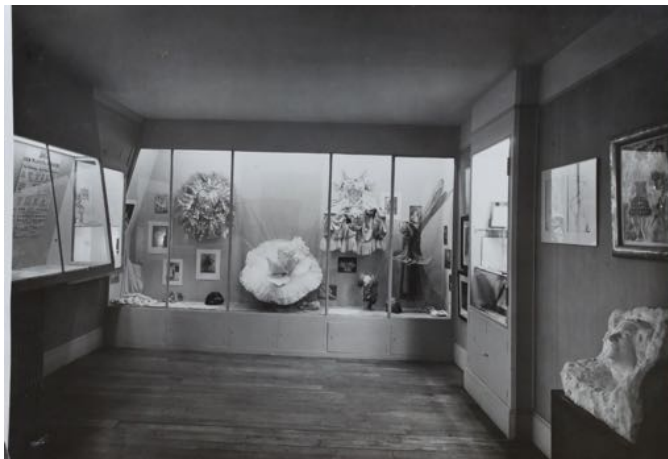
Le Musée Anna Pavlova



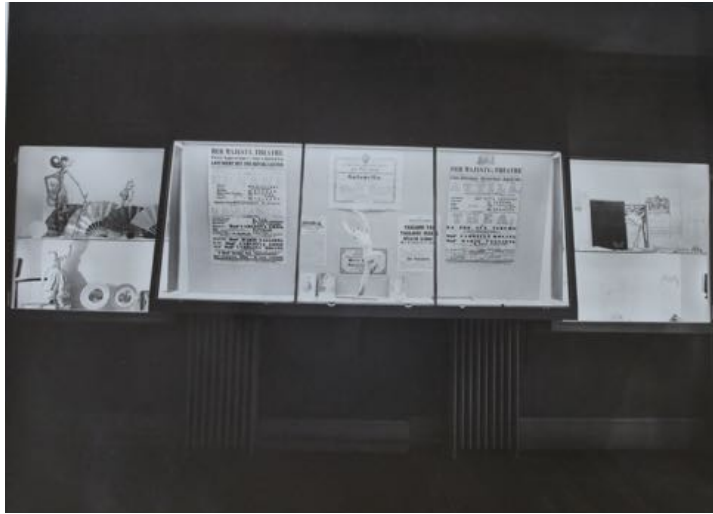
© AID, Chevejo, BNF



© AID, Chevejo, BNF



© AID, Chevejo, BNF



© AID, Chevejo, BNF



© AID, Chevejo, BNF



© AID, Chevejo, BNF



© AID, Chevojan, BNF



© AID, Chevojan, BNF



© AID, Chevojan, BNF



© AID, Chevojan, BNF



© AID, Chevojan, BNF



© AID, Chevojan, BNF



© AID, Chevojan, BNF

Vitrine Argentina et objets ayant appartenu à Maria Taglioni



© AID, Erlanger de Rosen, BNF



© AID, BNF

Dansmuseet à Stockholm (1953)



© Dansmuseet



© Dansmuseet



© Dansmuseet



© Mathilde Masque, 2015



© Mathilde Masque, 2015



© Mathilde Masque, 2015



© Mathilde Masque, 2015



© Mathilde Masque, 2015



© Mathilde Masque, 2015

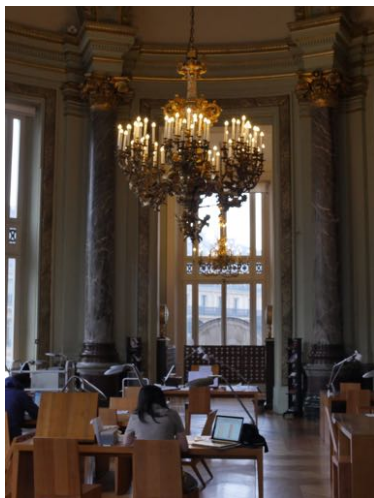


© Mathilde Masque, 2015

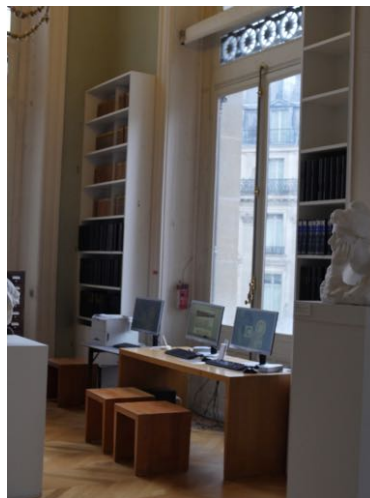
La Bibliothèque- Musée de l'Opéra Garnier, Paris (1881)



© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014



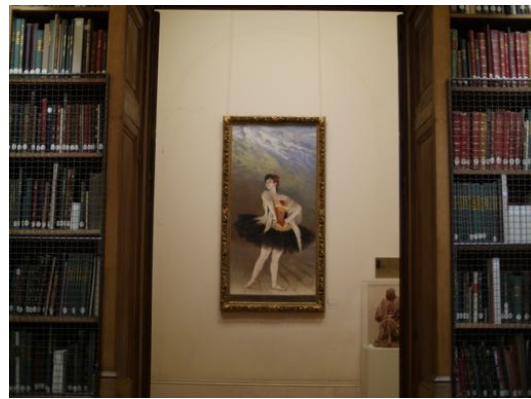
© Julie-Anne Côté, 2014



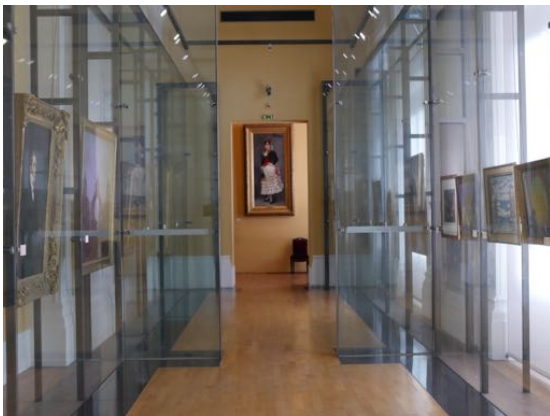
© Julie-Anne Côté, 2014



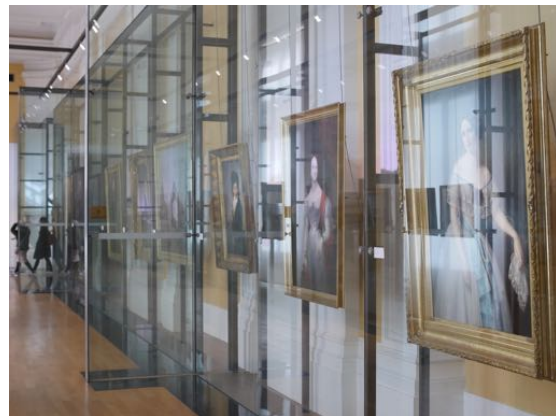
© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014

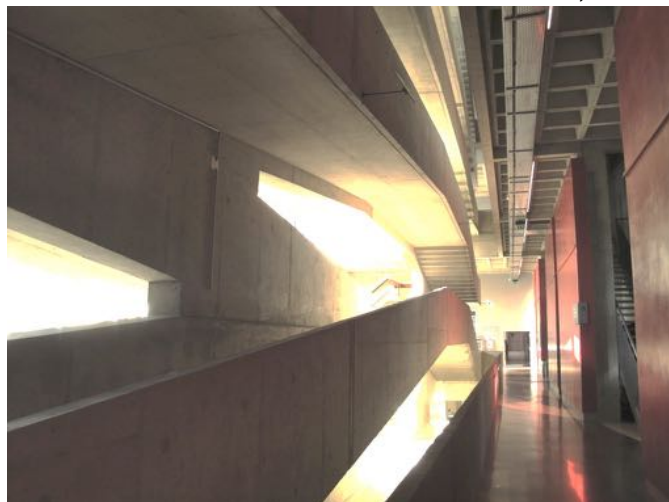
Le Centre national de la danse à Pantin



© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014

2. Les expositions aux AID

La première exposition intitulée *La danse dans la peinture et la sculpture* (23 mai-25 juin 1933) était une exposition rétrospective réalisée sous le patronage d'Anatole de Monzie, ministre de l'Éducation nationale (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.216). Organisée par Pierre Courthion avec la collaboration d'Alfred Smoular, l'exposition voulait montrer l'influence de la danse au fil des siècles (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.216). Soixante-sept œuvres dont des peintures, des sculptures et des tapisseries du XVe siècle au XXe siècle étaient exposées¹. Les œuvres étaient des prêts venant de collectionneurs, de marchands d'art et du musée Gustave-Moreau, du musée de Lille et le musée de Venise (Revue des AID, n.2, 15 avril 1933, p.14-18). Un catalogue illustré de l'exposition, « *La danse dans la peinture et la sculpture* », Paris, AID, 1933 a été édité. (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.216).

La deuxième exposition intitulée *La danse et le mouvement* (10 novembre 1933 - 7 janvier 1934) était une exposition internationale de photographies organisée par Alfred Smoular et réalisée grâce à un appel à contribution (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.216). Plus de 50 photographes ou studios de photographies venus de 12 pays y ont participé et plus de 550 photographies ayant pour sujet la danse et le mouvement ont été exposées (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.216). L'exposition abordait la question de la photographie ayant pour sujet la danse. La plupart des photographies ont été par la suite acquises par les AID pour enrichir les collections iconographiques (catalogue d'exposition, AID, 1933, p.31). Un catalogue, intitulé *La danse et le mouvement*, Paris, AID, 1933-34 a été publié (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), (2006). p.216).

¹ On retrouvait des peintures de l'atelier de Hieronmus Bosch, Nicolas Poussin, Pieter De Laer, Adriaen Van de venne, Mathieu Le Nain, Claude Gillot, Sébastien Leclerc, Jean-Antoine Watteau, Nicolas Lancret, Jean-Baptiste Tiepolo, Jean-Baptiste Pater, Pietro Longhi, Pierre-Antoine Baudoin, Louis Watteau, Frédéric Schall, Nicolas Antoine Taunay, Peter Romney, Eugène Lami, Constantin Guys, Henry Monnier, Eugenio Lucas, Adolphe Monticelli, Gustave Moreau, Jean-Baptiste Carpeaux, Edgard Degas, Henri Fantin-Latour, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Auguste Renoir, Berthe Morisot, Jean-Louis Forain, Ferdinand Hodler, Théophile-Alexandre Steinlen. Puis des sculptures de Claude Michel, Jean-Baptiste Carpeaux, Gaetano Merchi, Edgar Degas et Joseph Bernard. La tapisserie est réalisée d'après un carton de Goya par la manufacture espagnole.

La troisième exposition des AID, *À la Gloire de Pavlova* (13 janvier 1934-18 février 1934) a été organisée par Victor Dandré, le mari d'Anna Pavlova et la scénographie par Stanislas Landau (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), (2006). p.216). Inaugurée trois ans après la mort de la danseuse, l'exposition présentait des objets commémoratifs (affiches, tableaux, costumes, coiffes, chaussons de danse, un moulage en bronze du pied de Pavlova) et des objets donnés à Pavlova ou collectionnés par elle². La muséographie proposait une présentation des costumes accrochés au mur et « disposés de façon artistique, créant un effet pictural » (Revue AID, n. 5, 1934, p. 157). M. Gonzales, artiste sculpteur³ a été engagé pour réaliser la présentation du costume de *La mort du cygne*⁴. Des conférences ont aussi été organisées et un numéro spécial *À la gloire de Pavlova* a été publié dans la *Revue des AID*⁵ (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.216).

La quatrième exposition, *La danse dans la céramique* (10 mars-22 avril 1934) a été organisée par le critique d'art Gabriel-Joseph Gros et l'artiste peintre Simon Lissim (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.217). On y retrouvait environ 150 oeuvres d'artistes occidentaux du XVIe au XIXe siècles issues de manufactures européennes dont un prêt du Musée national de la céramique de Sèvres⁶. Pour l'exposition, les objets étaient rassemblés et montrés par époque (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.217).

La danse dans la peinture et la sculpture contemporaine ou le rythme de danse (5 mai-22 juin 1934) est la cinquième exposition présentée aux AID et qui a été organisée par Marcel Zahar (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.217). C'est à la suite de la parution d'un article de ce dernier dans la revue des AID (n.5, 1933) dans lequel il conteste certains courants de l'art moderne que De Maré lui a confié cette exposition sur

² Correspondance entre M. Daudré et M., Paris, 6 janvier 1934. Fond d'archives Pavlova VII.

³ Il était le professeur de sculpture de Picasso.

⁴ Fonds Pavlova VIII, lettre du 23 oct. 33.

⁵ Anna Pavlova, Édition AID, Paris, 1934 et Lettre du 16 dec. 1933. M. Dandré adressé à M. Tugal, fonds Pavlova VII, BMO.

⁶ Manufacture royale de Copenhague, Manufacture de Nymphenburg, Manufacture Rosenthal, Manufacture de Louisbourg, Manufacture de Sèvres, de la Maison Rouard, de la collection Sambon, de la collection Popoff.

la danse et la peinture. Réalisée grâce à un appel à contribution, l'exposition a rassemblé des œuvres originales de nombreux peintres dont plusieurs avaient collaboré avec Diaghilev comme scénographe (Constantine Korovine, Natalia Gontcharova, André Bachant, Pavel Tchélitcheff, Marie Laurencin) et De Maré (André Hellé, Irène Lagut et Nils Dardel) (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.217). Pour De Maré, l'exposition était une façon de « vérifier si les artistes contemporains étaient en « opposition ou en harmonie avec les aspirations de l'heure présente » (Veroli, 2006, p.21).

La marionnette et la danse (2 décembre 1934-24 janvier 1935) correspond à la sixième exposition présentée aux AID. Organisée par Pierre Tugal et Géza Blattner, placée sous la présidence de M. Justin Godard, sénateur, ancien ministre et président de la Fédération des marionnettes françaises, l'exposition offrait un aperçu de cet art, allant du théâtre d'ombres javanaises et chinoises, au théâtre de marionnettes modernes en passant par les marionnettes populaires d'Europe (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.217). Elle présentait des marionnettes, plusieurs automates du XVIIIe siècle et des photos de marionnettes. (Veroli, 2006, p.24). Des conférences et des démonstrations accompagnaient la programmation de l'exposition (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.217).

La septième exposition, *Fêtes d'hier et d'aujourd'hui* (25 mai-23 juin 1935) était une exposition de peintures, d'estampes et de dessins qui proposait de découvrir des images des cultures festives du XVe siècle à la modernité (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.58). Organisée au profit des caisses de prévoyance et de solidarité de la Fédération nationale des artistes et artisans de l'art, l'exposition a été réalisée sous le haut patronage d'André Mallarmé, alors ministre de l'Éducation nationale (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.217). Son organisateur, le critique d'art Louis Vauxcelles réunit plus de 180 œuvres représentées par 135 artistes ou écoles. Des peintures, des aquarelles, des dessins et des gravures provenant de musées ou de collections particulières sur le thème de la célébration festive, noble ou populaire, ont été mis en valeur (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.217). Ce thème était d'actualité à une époque en quête

de fondements communautaires (Baxman, 2006, p.27) et compte tenu du climat de fête laïque amené par la montée du Front populaire (Veroli, 2006, p.27). Le 24 mai, à l'occasion du vernissage une « fête de nuit » caritative a été organisée dans les jardins des AID (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.218). Un catalogue d'exposition a été publié (Veroli, 2006, p.28).

La huitième exposition, *Les vieilles danses de France* (8 novembre 1935-février 1936), a été conduite sous le patronage du ministère de l'Éducation nationale et par un comité d'organisation composé de De Maré, Pierre Tugal, des ethnologues Guy Le Floch et Claudie Marcel Dubois (*La Revue AID*, n.1, 1936), deux membres du monde du ballet, Quinault et Staats, ainsi que du musicologue Yves Lacroix Novaro (Veroli, 2006, p.28). Le comité d'honneur de cette exposition comprenait le président du Conseil Pierre Laval, sept ministres, des sénateurs et députés, des folkloristes et ethnologues comme Henri Clouzot, Pierre Saint Yves et André Varagnac, Jean Charles-Brun, Curt Sachs et George Henri Rivière. Ce dernier signa d'ailleurs le texte introductif du premier numéro de l'année 1936 de la Revue des AID (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.218). La scénographie avait été confiée à Stanislas Landau qui a travaillé en collaboration avec les plasticiens Yves Le Voyer, Géza Blattner, Zsigmond de Wallehausen, Le Poitevin, Kousnetzoff et Wanos. La section musicale a été préparée par Claudie Marcel-Dubois, alors attachée au Musée d'Ethnographie, et Curt Sachs (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.218).

L'exposition était organisée en sections thématiques (historique, documentation moderne, livres, musique, instruments de musique) et en sections régionales (Anjou, Auvergne, Alsace, Berry, Bretagne, Pays basque, Champagne, Corse, Dauphiné, Lorraine, Landes, Normandie, Périgord, Poitou, Provence, Rousillon, Vendée) (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.218). Une collecte d'information a été organisée un an d'avance et a permis de rassembler de nombreux documents, réunis par 200 chercheurs sur le terrain. Comme des documents picturaux (peintures, aquarelles, dessins, gravures, marqueteries, photographies) et des objets (faïences, sculptures, objets populaires, moulages de chapiteaux, poupées folkloriques, maquettes de scènes dansées, costumes et coiffes, accessoires, masques et instruments de musiques). Des objets provenant de

collections particulières, de sociétés, de groupes folkloriques ou de musées ont aussi été exposés⁷. Des cartes, schémas, diagrammes et autres informations didactiques étaient présentés. Durant la durée de l'exposition, des visites guidées étaient organisées deux fois semaine et des conférences présentées une fois semaine (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.218).

La danse (8 mai-15 juin 1936), la neuvième exposition, présentait plus de six cents livres anciens et modernes, français et étrangers ainsi que des gravures et des photographies (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.218). Des livres avaient été prêtés par des maisons d'édition et des collectionneurs. Des événements ont été associés à l'exposition : Bella Reine, « comédienne chorégraphique », est venue faire une démonstration ; une vente de livres avec séances de signature en présence des auteurs et de danseurs a aussi été organisée⁸. Une petite bibliographie sur la danse a été éditée pour l'occasion. *Le Bulletin des libraires*, qui annonçait l'exposition en avril 1936, signalait aux éditeurs la réalisation d'un catalogue dans lequel ils pourraient inscrire leurs titres et utiliser ce matériel promotionnel (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.219). Des recueils de textes pour *La danse, exposition de livres anciens et modernes* sont publiés dans la revue des AID.

La dixième exposition, *Les danses populaires d'Europe* (juin ou juillet -octobre ou novembre 1937), s'est tenue à l'Exposition universelle de 1937, officiellement l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.218). L'exposition portait sur les danses traditionnelles européennes et était présentée dans un pavillon construit par Stanislas Landau dans le parc d'attractions du cours Albert 1^{er} (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.218).

⁷ Par exemple, musée basque de Bayonne, musée Bise-Dur, musée Arlatan, musée Masséna, musée du Vieux-Marseille, musée de Vieil-Aix, musée de Strasbourg, de Mulhouse, de Clermont-Ferrand, musée de l'Opéra, musée des arts décoratifs et le musée d'Ethnographie.

⁸ Lamballe, Bos, Darsonval, Kergrist, Didion, Soutzo, Carina Ari, Suria Magito, mila Cirul, Stodelle, ruth Harris et Serge Lifar.

Les travaux préparatoires pour l'exposition, à laquelle participèrent vingt-deux pays⁹, ont été menés par Le Floch, Marcel-Dubois, Clouzot et Tugal. La partie française a été placée sous la direction d'un assistant de Rivière, Paul-Louis Ducharte et Arnold Van Genep (Veroli, 2006, p.29). Une collecte importante de documents avait été réalisée pour la conception de l'exposition. Chaque pays participant avait été invité à fournir des costumes avec des instructions précises sur les manières de fabriquer les mannequins via un guide d'instruction. Les frais d'envoi, comme le port et l'emballage, étaient assumés par les AID. Des récompenses ont été décernées aux collaborateurs (Veroli, 2006).

Organisée par Claudie-Marcel Dubois¹⁰, l'exposition s'articulait autour des thématiques de l'art et de la technique des danses populaires européenne (1937, guide d'exposition, AID, p.9). Les danses populaires étaient représentées par plus de 200 « poupées-réductions » montées sur fil d'acier de 30 cm de hauteur. Elles représentaient, par leurs costumes, leurs attitudes et leurs dispositions, des danses traditionnelles des différents pays (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.218). Des maquettes montraient l'environnement et le contexte de développement des danses. Des objets d'art populaire étaient aussi exposés. La section technologique était représenté par des photographies, des dessins et des peintures qui illustraient les danses populaires de chaque pays et montraient leurs formes et leurs gestes ; la partie cartographie présentait des cartes de répartition des danses ; puis celle des activités des centres folkloriques européens présentait des photos, des renseignements et leurs publications ; enfin, la section muséographie montrait des photos de salles de musées où sont exposées des danses populaires et des explications écrites de livres sur la danse populaire conservés dans des bibliothèques de musée (1937, guide d'exposition, AID. On y retrouvait aussi des documents de musique (notations musicales, textes des parties chantées, notices explicatives, disques). Les visiteurs étaient invités à écouter des disques durant les

⁹ Albanie, Autriche, Belgique, Bulgarie, Danemark, Espagne, Estonie, Finlande, France, Grande-Bretagne, Grèce, Hongrie, Irlande, Lettonie, Lituanie, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Roumanie, Suède, Suisse et Tchécoslovaquie.

¹⁰ Ethnomusicologue, diplômée du conservatoire nationale supérieur de musique, elle est attachée scientifique à la section d'ethnomusicologie du musée d'ethnographie du Trocadéro en 1934. Elle sera chargée de la conception et de l'organisation scientifique de différentes expositions aux AID. Elle publie également des articles dans la revue des AID. Elle fait partie de l'équipe qui fonde, en 1937, le MNATP de GHR.

visites-conférences. En marge de l'exposition, des démonstrations de danses folkloriques auxquelles participèrent des danseurs de vingt-deux pays différents, étaient organisées dans le pavillon. Un catalogue a été édité (1937, guide d'exposition, AID).

La onzième exposition, *Ballerines, coryphées et funambules* (juin-septembre 1937) est une exposition de peintures et de sculptures organisée par un groupe de soixante-trois peintres sous le patronage du journal *l'Intransigeant*. Les salles d'expositions de la rue Vital étaient disponibles puisque les AID participaient à l'Expo de 1937. Un catalogue pour l'exposition a été publié (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.218).

L'exposition *Théâtre et danses aux Indes néerlandaises* (25 février-31 mars 1939), la douzième exposition, présentait des objets et documents collectés lors du voyage de De Maré, Hans Evert et Claire Holt, en 1938, dans les îles de Java, de Bali, de Célèbes, de Sumatra et de Nias (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.218).¹¹. L'exposition était placée sous le haut patronage du ministre des Pays-Bas, Jonkheer J. Loudon et du gouverneur général des Indes néerlandaises, Jonkheer A.W. L. Tjarda Van Starckenborgh Stachouwer. L'exposition était organisée par Claire Holt et scénographié par Stanislas Landau et Géza Blattner. Les objets provenaient de dons des cours de Surakarta et de Yogyakarta, du Dr. P. Wedel, de Walte Spies, du danseur I Mario et d'acquisitions (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.218).

L'exposition était découpée en zones géographiques et par types de spectacle¹². Les films réalisés lors de l'expédition étaient présentés trois fois semaine durant

¹¹ C.f. voir journal *Dance in Celebes* de Claire Holt

¹² La section Java comprenait un théâtre d'ombres, dix marionnettes (Wayang Kulit), 2 marionnettes de bois (Golèk), un ensemble instrumental de 19 pièces (gamelan), 9 masques de Java ouest, 13 de Java nord, 7 de Java centre, 6 de Java Est (Topèng), 6 masques (Barong : un cheval bambou tressé (Kuda Képag), des costumes de danse (15 éléments d'une danseuse bedaya, 12 éléments d'une danseuse srimpi), 17 pièces de Gatukatja, personnage du Wayang Wong, 12 éléments d'une danseuse de Golèk. Du Bali, on retrouvait un théâtre d'ombres et 6 marionnettes (Wayang Kulit), 11 masques (Tapel), 9 modèles miniatures de masques de Topèng, 9 de Parwa et 9 de Wayang Wong, 3 de Tjupak, 1 de Djauk et 2 de Barong Landung, 10 sortes de Barong, 15 éléments de Lèpong, des accessoires de danses (2 pièces), une peinture sur étoffe et 36 aquarelles. De Célèbes, venaient 4 pièces d'attributs de danse des bissu, 2 pièces de Pakaréna Bura'né (danse de garçonnets), 3 pièces de danse de cour (Pattu'du) et 4 pièces masques et coiffures d'objets toraja. De Sumatra, on retrouvait un costume en 6 éléments et 3 pièces de Pencak Silat, 3 instruments minangkabau, 2 pièces d'attributs de danse minangkabau, 2 peintures minangkabau, 7 pièces de masques, attributs de danses Batak et hoda-hoda (cheval-jupon) et de Nias, 13 éléments de costumes de guerrier (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.219).

l'exposition¹³. Des conférences avec disques et films étaient organisées une fois semaine. Trois « galas exceptionnels » se sont tenus avec des représentations données par trois princes javanais venus de Hollande (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.219).

La danse japonaise à travers les âges (26 mai 1939-25 juin 1939) est la treizième et dernière exposition présentée aux AID. L'exposition a été réalisée en collaboration avec l'Association japonaise Kokusai Bunka Shinkôkai, une société pour le développement des relations culturelles internationales, et sous le haut patronage du chargé d'affaires du Japon, M. Miyazaki (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.220). L'exposition montrait différents objets ramenés du voyage de De Maré en 1938 qui provenaient d'acquisitions, de prêts de collectionneurs et de dons de la Kokusai Bunka Shinkôkai, de M. Takejiro Otani, président de la société Shochiku, de la société Toho et de l'Université Waseda à Tokyo (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006, p.220). L'exposition présentait des poupées, des accessoires, des masques, des instruments de musique, des maquettes, des kimonos et des accessoires de danses ainsi que des tableaux, des programmes illustrés, des esquisses de décors, des photos et des films¹⁴. Des conférences et des présentations de danse, de musique et de films documentaires accompagnaient l'exposition (Baxman, Rousier, Veroli, P. (dir.), 2006,

¹³ 6 films en couleurs avaient été réalisés à Java, Surakarta et Yogyakarta, 17 films dont 8 en couleurs à Bali, 20 films en couleurs à Sumatra et 12 films dont un en couleurs à Nias.

¹⁴ Poupée Fuji musume ou la fille à la glycine et une maiko ou danse de jeune fille de Kyôto, Shiokumi ou porteuse d'eau, poupées représentant une scène de Nô tsurukame, Maiko, coiffure de danseuse, kimono et accessoires du Yuzuki Sendô ou le batelier au clair de lune, tambour kakko, suzu-taiko ou tambour à clochettes, kasa ou chapeau, furidashi-gasa ou chapeau triple, higasa ou ombrelle, maisuzu ou grelots pour la danse, nurijishi ou lion peint, tejishi ou lion à la main, masque de Okame, masque de Hyottoko, masques de nô en porcelaine (vieil homme, vieille femme), masque de bugaku, perches à papillon, pokkuri ou geta de gala, kyôzôri ou sandales, shamisen, koto et tambourin, mouchoir en soie portant un masque de maquillage, serviettes imprimées à l'effigie des danseurs ; modèle de théâtre kabuki (modèle en miniature de la scène kabuki Bun'ya) ; tableaux de théâtre (4 dont Yamauba ou la vieille de la montagne, Kurama Jishi ou le lion de la montagne de Kurama ; tableaux représentant des décors pour la danse de kabuki : Sanbasô ou danse pour célébrer une belle récolte, Shakkyô ou le pont de pierre, Fuji Musume ou la jeune fille à la glycine, Yasuna, Asazuma, Utsuboazaru ou le singe au carquois, Sagi Musume ou la fille au héron, Hane no Kamuro, Sanja Matsuri ou le fête du temple, Seki no To, Shiokumi, Ayame Yukata, Ochiudi ou le fugitif, Gojô Bashi, Tama Usagi, costume et photographie de la danse des îles Ryukyu ; photographies retraçant l'histoire de la danse japonaise ; danses rituelles du shintoïsme (7 photographies), danses régionales ou folkloriques (8), nô (4), danses de kabuki (18), danse moderne sous l'influence de la tradition (6), danse moderne sous l'influence occidentale (4), danses spectaculaires (3) ; programmes illustrés, estampes modernes et anciennes, affiches, éventails, masques et divers objets ; films donnés par la Kokusai Bunka Shinkôkai : Kagami Jishi, pièce de kabuki (35 mm, sonore), Aoi no Ue, nô (35 mm, sonore), Gagaku (16 mm), Musume Dôjôji, pièce de kabuki (16 mm, couleurs), danses de bugaku (16mm). (Baxmann, 2006, p.61).

p.220).

3. Des témoins des Ballets suédois conservés
à la Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier à Paris

Les costumes

La BMO quatorze costumes (ou parties ou accessoires de costumes) :

- le costume au chapeau haut-de-forme de *Skating rink*
- quatre costumes pour *Dansgille*,
- trois pour *Iberia*,
- deux pour *Marchand d'oiseaux*,
- un^[L]_[SEP] pour *Nuit de Saint-Jean*,
- un pour *Les vierges folles*,
- un manteau bleu à rinceaux, peut-être pour *Le roseau*,
- un collier et un ceinturon de Jean Börlin pour *Offerlunden*.

Sculptures et objets commémoratifs

Des sculptures et objets commémoratifs des ballets du répertoire de la compagnie sont conservés dans les collections de la BmO.

- le^[L]_[SEP] *Skating rink* des frères Martel
- la *Nuit de Saint-Jean* de Marie Vassiliev,
- une Tête de Jean Börlin par Marie Vassiliev
- des cadeaux offerts à Rolf de Maré et à Jean Börlin dans le cadre de leurs fonctions aux Ballets suédois
- une série de banderoles et de drapeaux commémoratifs des tournées de la compagnie.

Iconographie originale

La majeure partie de l'iconographie originale des Ballet suédois conservée au Musée de la danse de Stockholm, mais la BMO compte dans ses collections :

- la maquette du rideau de *La création du Monde* par Fernand Léger,
- deux maquettes de décors pour *La Maison de fous* par Nils de Dardel,
- une huile sur toile d'Hélène Perdriat représentant une scène de *Marchand d'oiseaux*,
- une maquette de décor d'Alexandre Alexeieff pour *Le roseau*
- deux maquettes de costumes d'Alexandre Alexeieff pour *Le porcher*.^[L]_[SEP]

La BmO conserve aussi deux documents portant des illustrations originales autour de deux spectacles des Ballets suédois :

- pour *L'homme et son désir*, un livre illustré par Audrey Parr avec un envoi de Paul Claudel à Rolf de Maré,
- pour *La boîte à joujoux*, la maquette de la partition éditée par Durand en 1913, ornée de dessins originaux d'André Hellé.

Programmes et affiches

La BmO conserve des programmes, quelques affiches des spectacles des Ballets suédois, à Paris ou à l'étranger, et surtout la maquette par Per Krogh de l'affiche de la première représentation des Ballets suédois, le 24 octobre 1920, au Théâtre des Champs-Élysées.

Source : Auclair, Mathias, 2006. « Les sources sur les Ballets suédois dans les collections de la Bibliothèque-musée de l'Opéra », *Bulletin publié par le Groupe français de l'Association internationale des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux*, n°14, décembre p. 69-78.

4. Des objets de la collection du musée des AID à l'Opéra Garnier

Bakst, des Ballets russes à la haute couture
Une exposition de la Bibliothèque nationale de France et de l'Opéra national de Paris



© Aphesbero, 2014



© Aphesbero, 2014



© Aphesbero, 2014

Léon Bakst
Costume pour Anna Pavlova dans
La Mort du cygne, 1907

Solo de Michel Fokin créé au
Théâtre Mariinski, à Saint-
Pétersbourg, le 22 décembre
1907.
Musique de Saint-Saëns.

Durant son Agonie, Anne Pavlova
(1881-1931) aurait demandé qu'on
lui prépare son costume de cygne.
Le soir de sa mort, à Saint-
Pétersbourg, les violons de
l'orchestre jouèrent la musique de
La Mort du cygne composée par
Camille Saint-Saëns devant une
scène vide, seulement éclairée par
un projecteur.

Tutu de tarlatane et plumes
blanches

([SA], cartels, BNF, Département
de la musique, Bibliothèque-Musée
de l'Opéra)



© Aphenbero, 2014



© Aphenbero, 2014



© Aphenbero, 2014



© Aphenbero, 2014

Léon Bakst

Costume pour Anna Pavlova

Dans le rôle-titre de *La Belle au bois dormant*, 1916

Chorégraphie de Laurent Novikov, d'après Petipa et musique de Tchaïkowsky.

Deuxième partie du spectacle

The Big Show créé à l'Hyppodrome de New York le 31 août 1916

Robe à paniers satin jaune brodée de pierreries sur fond rose bordé et d'un volant de mousseline.

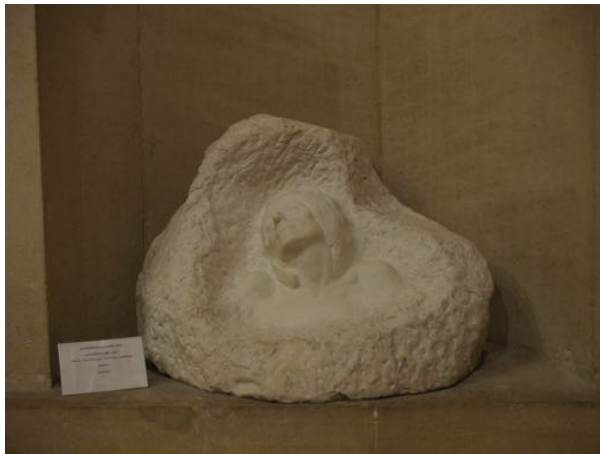
([SA], cartels, BNF, Département de la musique, Bibliothèque-Musée de l'Opéra)

Exposition permanente du Musée-Bibliothèque de l'Opéra Garnier



© Julie-Anne Côté, 2014

Soudbinine Séraphin
(1867-1944)



© Julie-Anne Côté, 2014

Anna Pavlova (1882-
1931_

Dans la Mort du cygne ed
Camille Saint-Saëns

Marbre
Non daté
([SA], cartels, BNF,
Département de la musique,
Bibliothèque-Musée de
l'Opéra)



© Julie-Anne Côté, 2014

Annexe C : Le Musée de la danse de Boris Charmatz

1. Le Manifeste Musée de la danse

2. Coproductions du Musée de la danse

2016

Partage en jeu de Katja Fleig / Cie enCo.re
Portraits de Dominique Jegou / Les danses de Dom
Sloth de Gaël Sesboüé / Cie Lola Gatt
Blind for kids d'Erwan Keravec / Cie Offshore
Le Beau Mariage et *Nos histoires de danse* d'Alain Michard / Association Louma
Déplacement de Mithkal Alzghair
Situation comédie de Bettina Atala / Situation comédie
Tapis rouge de Nadia Beugré / Association Latitudes contemporaines
Release Party de Florence Casanave / Association Louma
Traum de Dorothée Smith et Matthieu Barbin
Soma de Raphaëlle Delaunay et Caroline Meyer Picard / Cie Traces
Mix d'Herman Diephuis / Association Onno
Nos amours de Julie Nioche / A.I.M.E.
Care de Mélanie Perrier / Cie 2minimum
Monument 0.2 d'Eszter Salamon / Botschaft Gbr
Le Sacre du printemps arabe de Marlène Saldana et Jonathan Drillet / The UPSBD

2015

The clean and the dirty de Vera Mantero / O Rumo do Fumo
Fous de danse sur écoute ! de Maud Le Pladec et Damien Marchal / Association Léda
Hyperterrestres de Benoît Lachambre / PAR.B.L.EUX
Urge de David Wampach / association Achles
Edges d'Ivana Müller / I'M'COMPANY
Here, then de Rémy Héritier / GBOD/Givet hem birth or die
Aerobics! Un ballet en 3 Actes de Paula Rosolen / Haptic Hide
Removing de Noé Soulier / ND productions

2014

Un film évènement / César Vayssié / Association Film Evènement
Nos charmes n'auront pas suffi / Mélanie Perrier / Cie 2minimum
69 positions / Mette Ingvarsten / Great Investisement Forening
Monumental / Jocelyn Cottencin / Association Météores
Fanfare / Loïc Touzé / Association Oro
Tôzai!... / Emmanuelle Huynh / Cie Mua
People in a field / Simon Tanguy / Association Propagande C
Inês / Volmir Cordeiro / Association Météores
Our pop song will never be popular, TYJ / Léa Rault, Alina Bilokon / Pilot Fishes
L'alchimie de la fréquentation / Jennifer Lacey / Association Stanza
Korowod / Olga Dukhovnaya

2013

Bal de Titans "les statues souffrent aussi" de Marlène Monteiro Freitas / Cie Bomba suicida
Extension sauvage / Latifa Laâbissi / Figure Project
Fuyons sous la spirale de l'escalier profond de Marlène Saldana / UPSBD
Imminence de Mélanie Perrier / Cie 2minimum
J'ai toujours voulu rencontrer un volcan de Gwendoline Robin / ASBL S.T. 10-13
Mappemonde de Cyriaque Villemaux et Julie Kowalczyk / vpZimmer

Nerzh de Martine Pisani / Cie du solitaire
Noces/Quatuor de Aurélien Richard / Cie Liminal
Œuvre n°220 de Nicolas Brasseur
Polices ! de Rachid Ouramdane / Association L'A.
Positions d'Ivana Müller / I'm Company
69 positions de Mette Ingvarsten / Great investment Forening
Tôzai...! d'Emmanuelle Huynh / Cie Mua

2012

Adieu et merci de Latifa Laâbissi / Association Figure project
Arranged by date de Lénio Kaklea / Association bi-p
Constructing resilience d'Ehud Darash
Dalida, Ringo... de Daniel Larrieu / Compagnie Astrakan
FilmEvènement de César Vayssié
Grammes de Gaël Sesboüé / Compagnie Lola Gatt
I like me (m'aime pas mal) de Mani Mungai / Compagnie Wayo
La dernière et l'avant dernière page d'un poème lent de Yves-Noël Genod / Association Le Dispariteur
La dernière semaine de juin de Pascale Murtin et François Hiffler / Grand Magasin
Le Grand Jeu de Olivia Grandville / Spirale de Caroline
Ô Sensei de Catherine Diverrès / Association d'Octobre
Qaddish de Qudus Onikeku / Compagnie YK Projects
Rétrospective de Xavier Le Roy / Association Le Kwatt
Sad songs de Thierry Baë / Compagnie Traits de ciel
The Artificial Nature Project de Mette Ingvarsten / Great Investment Forening
Workroom of Potential Choreography d'Alex Baczynski-Jenkins

2011

Assemblée de Kobbe Matthys / Agence/Agency/Agentschap/Agentur
Gerro, Minos and Him de Simon Tanguy / Het Veem Theater
Lamento de Aurélien Richard / Les Désinents
Nerz de Martine Pisani / Compagnie du solitaire
Parade de Julien Jeanne / Association Index
Passage à l'acte de Fanny de Chaillé / Association Display
Pour une thèse vivante de Claudia Triozzi / Association Dam-Crespi
Projet de recherche de Noé Soulier / VpZimmer vzw
Rétrospective par Xavier Le Roy / Le Kwatt
Sacre # 197 de Dominique Brun / Association du 48
Snakeskins de Benoît Lachambre / Par B.L.eux
Variation de Tino Sehgal

2010

Accumulations de Dominique Jégou / Danses de Dom
All the way out there, 50/50 de Mette Ingvarsten / Great Investment Forening
brouillon avec Eduard Gabia, Cédric Gourmelon, Barbara Matijević, Jan Ritsema
Dead reckoning de Philip Gemacher / Mumbling Fisch
Exposition universelle de Rachid Ouramdane / Association L'A
J'ai tout donné d'Alain Michard / Cie Louma
La grande évasion de Pierre Leguillon
La mélodie, par son désespoir, est essentielle de Claudia Triozzi / Association Dam Cespi

La visite virtuelle de Yair Barelli / Association bi-p
Le champ de Gaël Sesboüé / Cie Lola Gatt
Les Thermes de France Distraction (Belinda Annaloro, Antoine Defoort, Julien Fournet, Halory Goerger, Sebastien Vial) / Association Amicale de Production
Men At Work, Go Slow! de Thierry Micouin / TM Project
Ô Sensei de Catherine Diverrès / Association d'Octobre
Photomusée de la danse de Tim Etchells
Poetry de Maud Le Pladec / Association Leda
Registre d'Enora Rivière / Association bi-p
Self portrait camouflage de Latifa Laâbissi *O Samba do crioulo doido* de Luis de Abreu / Association Figure Project, dans le cadre de *Grimace du réel*
Service commandé aux artistes et commissaires résidents au Pavillon, laboratoire de recherche du Palais de Tokyo : Andrea Acosta, Patrick Bock, Davide Cascio, Haizea Barcenilla Garcia, Ramiro Guerreiro, Anthony Lanzenberg, Samir Ramdani, Florence Ostende, Jorge Pedro Núñez
Un effleurement de Julien Jeanne / Association Index
Untitled 4 de Christine De Smedt / Les ballets C. de la B

2009

Bondage de Cecilia Bengolea et François Chaignaud / Compagnie Vlovajob Pru
Bonhomme de vent (film) de Sima Khatami
expo zéro par Raphaëlle Delaunay, Vincent Dunoyer, Tim Etchells, Janez Jansa, Anne Juren, Faustin Linyekula, Georg Schöllhammer, Sylvie Mokhtari-Nathalie Boulouch
expo zéro (film) d'Aldo Lee
Héliogravures de Julien Jeanne / Association Index
J'ai tout donné d'Alain Michard / Cie Louma
L'écran somnambule de Latifa Laâbissi / Association Figure project
La dernière et l'avant dernière page d'un poème lent d'Yves-Noël Genod / Association Le Dispariteur
Le Cabaret discrétant d'Olivia Grandville / La Spirale de Caroline
Mon nom, une place pour monuments aux morts de Laurent Pichaud / Cie X-sud
Petit Projet de la matière (film) d'Hervé Portanguen / Candela Productions
préfiguration avec Christian Rizzo, François Chaignaud et Cecilia Bengolea, ErikM, Mickaël Phelippeau, Latifa Laâbissi, Herman Diephuis, Bouchra Ouizguen, Ko Murobushi, Dimitri Chamblas, Mederic Collignon
Product of other circumstances de Xavier Le Roy / Association Le Kwatt
Round, round, round de Mickaël Phelippeau / Association bi-p
Tanzstück # 4 / Leben wollen (Zusammen) de Laurent Chétouane / Cie Laurent Chétouane

sources : site web du Musée de la danse

3. Chronologie des activités au Musée de la danse

16 avril 2009 : Parution du livre « je suis une école » en librairie

22-24 avril 2009 : master class avec Ko Murobushi

25 avril 2009: Roman photo

20 septembre 2009 : expo zéro

21septembre-16 oct 2009 : héliogravures (exposition)

25 sept /16 oct. 2009 : héliogravures (performances)

19 oct rebutoh (projection de film)

20 oct. Rebutoh (lectures)

21 oct. Rebutoh (conférence)

23-24 oct. -La danse malade (spectacle au TNB)

24 oct. Soirée rebutoh

26-30 oct. 2009 dance hole (atelier autour d'une forme inédite de chorégraphie immobile)

4 dec. 2009 « 50 ans de danse », avant première au Tanzquartier Wien

7-12 dec. « 50 ans de danse » spectacle dans le cadre du festival d'Automne à Paris

17-18 dec. « 50 ans de danse spectacle à l'adc de Genève

16 janvier 2010 : présentation de travaux des étudiants berlinois au musée de la danse/garage

21 janvier 2016 : conférence dansée du musée de la danse à Morlaix

30 janvier 2010 : Improvisation Boris Charmatz / Médéric Collignon au Quai des rêves, Lamballe

3-5 février : Quintette cercle à l'opéra de Rennes / Quartz à Brest

12-13 février 2010 : Flip Book au Kaaitheater, Bruxelles

20 février : cours et ateliers avec Richard Siegal au 38 rue St Melaine

22-27 février : stage/audition pour danseurs professionnels

8 mars : rencontre avec Mathilde Monnier, Boris Charmatz, Maud Le Pladec et Eric Denut (parcours chorégraphique)

10 mars : ON AIR, film d'Alain Michard, projection au 38 rue Saint Melaine

12-13 mars : Flip Book au Quartz, Brest

20 mars 2010 : « Grimace du réel » au Musée de la danse, Rennes

22 mars 2010 : Roman photo au Festival Cover, Amsterdam

7 avril 2010 : Conférence d'Ange Lecci, responsable du pavillon laboratoire de recherche du Palais de Tokyo à l'École régionale des beaux-arts de Rennes

10 avril 2010 de 12h-19h : service commandé le musée de la danse invite le Pavillon laboratoire de création du palais de Tokyo.

21 mai 2010 : Petit projet de la matière –projet de la matière à l'espal, scène conventionné du Mans

5 juin 2010 : Petit projet de la matière au Havre, Centre chorégraphique national du Havre

8 juin 2010 : Improvisation Boris charmatz / Médéric Collignon au Centre culturel Cesson–Sévigné

9 juin 2010 : « 50 ans de danse », Holland Festival, Amsterdam

10 juin 2010 : Philipp Quehenberger en concert à blind spot, Rennes

13 juin 2010 : brouillon au Musée de la danse, Rennes

21 juin 2010 : Le Centre national de la danse à la rencontre de la Bretagne, rencontre professionnelle

27 juin 2010 : Danse élargie, un concours imaginé par le Musée de la danse à Rennes et le Théâtre de la Ville à Paris

21 aout 2010 ; héâtre-élévision, Aichi Triennale (JP)

25 aout 2010 : « 50 ans de danse », Tanz Im August, Berlin (Allemagne)

5 septembre 2010 : Quintette cercle, Aichi Triennale, Nagoya, Japon

11 septembre 2010 : Registre(s) d'enora Rivière et Cécile Tonizzo, résidence à domicile (Guissény)

5,12, 19, 26 oct et 2, 9, 16, 23, 30 nov. 7, 14, 21, 28, dec. 2010 4, 11, 18, 25 janvier 2011, 1, 8, 15, 22 fév. Et 1, 8, 15,22, 29 mars 2011 et 5,12,19,26 avril 2011 et 3, 10, 17, 24, 31 mai et 7, 14, 21 juin et 27, 29 septembre 2011 et 4,6,11,13,18, 20, 25, 27 octobre 2011 et 1,3,8 , 10, 15, 17,22, 24, 29 novembre 2011 et 1,6,8,13, 15, 20, 22, 27, 29 décembre 2011 et 3, 5, 10, 12, 17, 19, 24, 26,31 janvier 2012 et 2, 7, 9, 14, 16, 21, 23, 28 février 2012 et 1,6, 8, 13, 15, 20, 27, 29 mars 2012 et 3, 5, 10, 12, 17, 19, 24, 26 avril 2012 et 1, 3, 8, 10, 15, 17,22, 24 , 29, 31 mai 2012 et 5,7, 12, 14, 19, 21, 26, 28 juin 2012, 25 septembre 2012, 2, 11, 16, 23, 30 octobre 2012 et 6, 13, 20, 27 novembre 2012 et 4, 11, 18, 25 dec. 2012 et , 8, 15 janvier 2013, 26 février 2013, 5, 12, 19, 26 mars 2013 ; 2, 9, 16, 23, 30 avril 2013, 7, 14, 21, 28 mai 2013, 4, 11, 18 juin 2013: Training, cours techniques

15 octobre 2010 : Men at work, go slow de Thierry Micouin, avant-première au Musée de la danse/Le Garage

21 octobre 2010 ; Let's dance !, Nuit des 4 jeudis au garage

21 octobre 2010 : théâtre-télévision, Aichi Triennale (JP)

6 novembre 2010 : Projection du film La région Centrale de Michael Snow

7 novembre 2010 : week-end Levée des conflits, spectacle +stage

6-7 décembre 2010 : Boléra Two au Louvre, duo extrait de trois boléros d'Odile Duboc

10 décembre 2010 : dialogue avec un artiste, présentation du travail de Mette Ingvarstsen

14 janvier 2011 : Le champ (avant-première, Gael Sesboué/Lola Gatt

1-2-3-4-5-7-8-9-10-11-12-14-15-16-17-18-19-21-22-23-24-25-26 février 2011 : Jerome Bel en 3 sec. 30 sec. 3 min. 30 min. 3h, une exposition Musée de la danse

3, 4 février 2011 ; J'ai tout donné-la pièce, Alain Michard\Louma

17 février 2011 : Cédric Andrieux, concept de Jérôme Bel et par Cédric Andrieux

18 février 2011 : Débat, parcours chorégraphiques

18 février 2011 : The Show must go on, conception et mise en scène Jérôme Bel

19 février 2011 : Gala, conception : Boris Charmatz

23 mars 2011 à 20h : Pour une thèse vivante, Claudia Triozzi

26-27 mars 2011 : L'art du repos !, stage-séminaire avec Catherine Contour

1^{er} avril 2011 : MUCOM, Musée du mouvement contemporain, exposition

2 avril : session poster

6 mai 2011 ; Merce après Merce-telepedagogia, stage avec Foofwa d'Imobilité
10 mai 2011

12 mai 2011 à 20h : Untitled 4, Christine De Smedt

27 mai : Petit projet de la matière, un projet d'Anne-Karine Lescop

15, 16,17, 18, 19 juillet 2011 : body west-end-Gaël Sesbouë/Compagnie Lola Gatt à 17h
Maison Jan Vilar, salle voûtée

15, 16,17, 18, 19 juillet : bi-portrait Yves c.- Mickaël Phelippeau et Avel-dro Guissény à
15h Maison Jean Vilar (Petit théâtre de la Mouette)

25 juillet 2011 : Musée de la danse au festival d'Avignon

9,10 septembre 2011 : A domicile, Guissény, Finistère (29)

17 septembre 2011 : Retour sur le Festival d'Avignon, place de la Mairie, Rennes

22 septembre 2011 : Rencontre avec Fanny de Chaillé et Philippe Ramette, auditorium de
l'école des beaux-arts de Rennes

28 septembre 2011 : Gonzo conférence, une conférence performative de Fanny de Chaillé
pour et avec Christine Bombal, Musée de la danse/Saint Melaine, Rennes

4,5,6,7,8,10,11,12,13,14 octobre 2011 : Round et Round et Round, une exposition de
Mickaël Phelippeau, Musée de la danse\St Melaine, Rennes.

8 octobre 2011 : rrrrooooouuuuunnnndddd, rendez-vous place de la République,
Rennes

19 octobre 2011 : « The Kingdom of Shade » et « D'un pays lointain », par Noé Soulier
et le Ballet de l'Opéra national du Rhin, Musée de la danse /St Melaine, Rennes

28 octobre 2011 : Workshop Répertoire, stage avec Clinton Stringer, danseur de la cie
Rosas/ A.T. De Keersmaeker

9 novembre 2011 : Rencontre avec l'artiste Tino Sehgal, auditorium de l'école des beaux-
arts de Rennes

18 novembre 2011 : Festival Mettre en scène (15^e édition)

23 novembre 2011 : Dance, dance, dance to the radio, une conférence radiophonique de Gilles Amalvi, écrivain, dramaturge et performeur, Musée de la danse / St Melaine, Rennes

27, 28 novembre 2011 ; Gala, avec Boris Charmatz et Emmanuelle Huynh, Théâtre de Lorient

14 décembre 2011 : Japan-Gerro, Minos and him (étape 2), Musée de la danse/St Melaine, Rennes

23 décembre 2011 : Men at work, Go slow ! une exposition de Thierry Micouin, à la Criée centre d'art contemporain.

6 janvier : à ne pas manquer Gonzo conférence de Fanny de Chaillé au Lieu Unique, Nantes

25 janvier 2012 : Dance, dance, dance to the radio, une conférence radiophonique (II) de Gilles Amalvi, écrivain, dramaturge et performeur, Musée de la danse / St Melaine, Rennes

26 janvier: ADRENALINE, dance floor avec Mani A. Mungai

16 février 2012 : ADRENALINE, dance floor avec David Zambrano

17 février 2012 : Workshop David Zambrano sur la technique Passing Through

1^{er} mars 2012 : Conférence de Pierre Leguillon, auditorium de l'EESAB-site de Rennes

7-31 mars, 1-28 avril 2012 : Moment/Une histoire de la performance en 10 actes, une exposition du ZKM | Musée d'Art contemporain, Karlsruhe, Allemagne

15 mars 2012 : ADRENALINE, dance floor avec Foofwa d'Imobilité

23 mars 2012 : Les Disparates, film de César Vayssié d'après une chorégraphie originale de D. Chamblas et B. Charmatz au ciné-TNB, en partenariat avec l'Université de Rennes 2

30, 31 mars 2012 : Résidence de Tino Sehgal, pour un projet d'exposition, Musée de la danse \St Melaine, Rennes

30 mars : Parcours chorégraphique Opéra / Triangle \Musée de la danse/ TNB/ Spectacle vivant en Bretagne, Rennes.

31 mars 2012 ; PHOTO / Tim Etchells, Pierre Leguillon, Jean-Luc Moulène, Tino Sehgal, exposition au Musée de la danse et à l'EESAB-site de Rennes.

4 avril 2012 : Dance, dance, dance to the radio, une conférence radiophonique (II) (III) de Gilles Amalvi, écrivain, dramaturge et performeur, Musée de la danse / St Melaine, Rennes

5 avril 2012 : ADRENALINE, dance floor avec Marlène Saldana, actrice et performeuse

10, 11, 12, 13, 14 avril 2012 : Workshop Trisha Brown, avec Tamara Riewe, danseuse de la compagnie, Musée de la danse \St Melaine, Rennes.

14 avril 2012 : Stage Trisha Brown avec Tamara Riewe, interprète de la compagnie

19 avril 2012 : Sans, chorégraphie Martine Pisani, Musée de la danse \St Melaine, Rennes.

27, 28, 29, 30 avril, 1-29 mai : Petit musée de la danse –exposition, Musée de la danse /St Melaine, Rennes

27, 28 avril : Petit Musée de la danse-weekend, Musée de la danse / Le Garage, Rennes

23, 24, 25 mai 2012 : « enfant », chorégraphie Boris Charmatz au TNB, Rennes

1 juin 2012 : Chorus, chorégraphie Mickaël Phelippeau, Musée de la danse \ St Melaine

15,16 juin 2012 : concours danse élargie, co-organisée par le Théâtre de la ville-Paris et le Musée de la danse au Théâtre de la Ville-Paris

21 juin 2012 : ADRENALINE, dance floor avec Maud Le Plade, danseuse et chorégraphe

29-30 juin 2012 : Festival Extension sauvage, en partenariat avec le Musée de la danse

7 septembre 2012 : Le Musée de la danse prépare sa rentrée !

8 septembre 2012 : A domicile, résidence d'artiste en Finistère Nord

15 septembre 2012 : Workshop avec Boris Charmatz

tous les lundis à 19h, St-Mélaine : Gift, ateliers surprises ouverts à tous

tous les jeudis, St Mélaine : training contemporaine, cours technique

tous les samedis à 10h15, Le garage : Kinder, ateliers pour enfants (5-7 ans)

tous les samedis à 11h30, Le garage : Shaker, ateliers pour enfants (8-10ans)

18 octobre 2012 : ADRENALINE avec César Vayssié

31 octobre 2012 : Arranged by date, ouverture de résidence de Lénio Kaklea

10, 17, 24 novembre 2012 : « Rétrospective de Xavier Le Roy, festival Mettre en Scène (16^e édition)

13, 14 novembre 2012 : Trois solos de Xavier Le Roy

12 décembre 2012 : Présentation du livre « Carnets d'une chorégraphe » par Anne Teresa De Keermaeker et Bojana Cvejic

13 décembre 2012 : ADRENALINE avec Mette Ingvartsen, interprète et chorégraphe

20 décembre 2012 : Danse élargie avec Aurélie Briday, Mélanie Perrier et Pauline Simon

9, 13 janvier 2013 : Danse en bibliothèque sur une invitation du Théâtre de Poche, Hédé

10 janvier 2013 : ADENALINE avec Magali Caillet-Gajan, danseuse et artisan

31 janvier 2013 : ouverture de résidence de Dominique Jégou et Charles Pennequin

8 au 10 mars 2013 : Paperboard, conférences, spectacles avec l'Université Rennes 2.

19 février 2013 : Chose N. 001650 (Gypsy) dans le cadre d'Assemblée, une étape d'Agence au Musée de la danse.

21 février 2013 : Chose n.000783 (The Nutcracker : A story & A ballet) dans le cadre d'Assemblée, une étape d'Agence au Musée de la danse.

10-14 mars 2014 : Workshop avec Thierry Baë pour danseurs professionnels et avancés

28 février 2013 : Grammes, ouverture de résidence de Gaël Sesboüe

12-16 et 19- 23 mars 2013 : Krump, exposition

14 mars 2013 : ADRENALINE avec Raphaëlle Delaunay, interprète et chorégraphe

13 avril 2013 : Laughing Hole, performance de La Ribot

18 avril 2013 : Adrenaline

29 avril au 3 mai 2013 : Workshop Benoit Lachambre pour danseurs professionnels et avancés

4 mai 2013 : Snakeskins (un faux solo), spectacle de Benoit Lachambre

7 mai 2013 : QADDISH, ouverture de résidence de Qudus Onikeku

14-18 et 21-25 et 28-31 mai et 1, 4-8 et 11-15 et 18-22 juin 2013 : Petit Musée de la danse, édition 2013, danses exposées

19 juin : ADRENALINE for kids ! réservé aux enfants de 6 à 16 ans

28 juin 2013 : Le cabaret discrétant, spectacle d'Olivia Grandville d'après Isidore Isou

28 juin 2013 : Petit musée de la danse, édition 2013, soirée de clôture

20 sept-24 octobre 2013 : Danse-guerre, exposition

26 septembre 2013 à 19h : Adrenaline Danse-guerre avec Marlène Saldana

4 octobre 2013 à 20h : ouverture de résidence « Le grand jeu » d'Olivia Grandville

17 octobre 2013 à 20h : ouverture de résidence « positions » d'Ivana Müller

28 oct au 1^{er} nov. : cours techniques avec Benoit Caussé danse classique

7 nov. 2013 à 17h30 : Rencontre avec Latifa Laâbissi et Nadia Lauro

11-14 nov. 2013 : Adieu et merci (création) conception et interprétation latifa Laâbissi

21 nov. 2013 à 21h : Adrenaline, mettre en scène avec Marlene Monteiro Freitas

3-20 décembre 2013 : Anne Teresa De Keersmaeker : Films, exposition

4 décembre 2013 à 19h : Rain (2012), projection de film

12, 13 décembre 2013 à 20h : P.A.R.T.S.@Rennes, deux soirées de présentation

18 décembre 2013 à 19h : Rencontre avec Boris Charmatz et Jérôme Bel

19 décembre 2013 à 19h : Adrenaline berlin mood, électro-vidéo avec Céline Roux et Antoine Richard

21 janvier au 15 mars 2014 : La Permanence #1, expositions

22 janvier 2014 à 20h : ouverture de résidence « Tôzai !,, « d'Emmanuelle Huynh

5, 6, 7 février 2014 : Rejouer la performance, colloque, performances, expositions, dance floor

26 février 2014 à 20h : ouverture de résidence, « Nos charmes n'auront pas suffi » de Mélanie Perrier

27 février 2014 à 17h30 : Rencontre avec Nicolas Brasseur

10-14 mars 2014 : workshop avec Thierry Baë pour danseurs professionnels et avancés

20 mars 2014 à 19h : Adrenaline avec Christophe Ives

1^{er} avril-17 mai 2014 : La permanence #2 lecture/mouvement

21-25 avril 2014 : Workshop rosas danst rosas avec Fumiyo Ikeda

23, 24, 25 avril 2014 : « Partita 2 » Anne Teresa De Keersmaker, Boris Charmatz au Théâtre national de Bretagne, Rennes

16 mai 2014 à 20h30 : Écran somnambule +la part du rite de Latifa Laâbissi

22 mai 2014 à 19h : Adrenaline

27 mai -28 juin 2014 : Petit musée de la danse – La Permanence #3

5 juin 2014 à 20h : « Le chorégraphique traversé par la photographie », conférence de Julie Perrin.

5 juin à 19h : « Montage for three » de Daniel Linehan

11 au 14 juin 2014 : Let's dance ! Musée de la danse & Guest au Théâtre Vidy-Lausanne, Suisse

11 juin 2014 à 17h : Adrenaline for kids ! avec Magali Caillet et Sebastien Chatellier, petit musée de la danse

14 et 15 juin : Danse élargie au Théâtre de la ville, Paris

21 juin 2014 : Atelier pré-cinéma

26 juin-13 juillet 2014 : Focus Boris Charmatz/musée de la danse au Berliner Festspiele-Foreign Affairs, Berlin, Allemagne

11-23 août 2014 : Simon Tanguy « people in a field » en résidence au Musée de la danse

16 sept. A 17h30 : conférence de Maki Suzuki, auditorium de l'EESAB-site de Rennes

16 sept-25 oct. A St Herblain (44) : Petit musée de la danse en tournée à la médiathèque Hermeland

17 sept. 2014 à 20h : ouverture de résidence « Ines » de Volmir Cordeiro

23 sept-22 nov. DIGEST (exposition)

mardi à 10h30 au Conservatoire de Rennes : Cours de danse classique

tous les lundis à 19h, St-Mélaine : gift, ateliers surprise ouverts à tous

tous les samedis à 10h15, Le garage, : kinder, ateliers pour enfants (5-7 ans)

tous les jeudis, training contemporain, cours technique

tous les samedis à 11h30, Le garage : shaker, ateliers pour enfants (8-10ans)

7-8 octobre 2014 à 20h : « Jerome Bel » de Jérôme Bel, pièce emblématique du chorégraphe Jérôme Bel créée en 1995

18 oct. 2014 à 12h : « social pasta XII » par le collectif Abâke, performance dans le cadre de la Permanence, cycle 4

23 oct. 2014 à 20h : « Um espanto nao se espera » d'Elizabete Francisca et Teresa Silva

27-31 oct. 2014 : workshop autour des danses noires

28 oct. 2014 à 19h : Rencontre au Triangle, Qu'est-ce que la danse hip-hop et la danse contemporaine ont à faire ensemble ?

30 oct. 2014 à 19h : Tour du monde des danses urbaines en 10 villes, conférences dansées de François Chaignaud et Cecilia Bengolea, interprétée par Ana PI

6 nov. 2016 à 17h30 : conférence de Carole Douillard, auditorium de l'EESAB-site de Rennes

18-21 nov. Au Festival Mettre en scènes, Rennes : « Manger » de Boris Charmatz

18-20 nov. Au Festival Mette en scène : « 69 positions » de Mette Ingvarstsen

19 nov. A 12h45 : « Pause théâtre » avec Boris Charmatz

21-22 nov. Au Festival Mettre en scène, Rennes : « Evaporated landscapes » de Mette Ingvarstsen

22 nov. A partir de 14h : Clôture de la Permanence, performance et Adrenaline

27 nov. 2014 à 20h : ouverture de résidence « Monumental » de Jocelyn Cottencin

1-5 dec. 2014 : Workshop non-acting acting for the performer

4 dec. A 21h : Adrenaline aerobics !

4 dec. A 20h : Danse élargie avec Alina Bilokon & Léa Rault, Olga Dukhovnaya, Davis Freeman, Paula Rosolen

11 dec. A 20h : « Un saut désordonné... » de Loïc Touzé +ouverture de résidence

16,17 janvier 2015 à 20h : « carnation » de Lucinda Childs / »Mas distinguidas » de La Ribot

20 janvier 2015 à 20h : « Hyperterrestres » de Benoit Lachambre et Fabrice Ramalingom, ouverture de résidence

20 janvier-7 mars 2015 : La Ribot Films, exposition

mardi à 10h30 au Conservatoire de Rennes : cours de danse classique

tous les jeudis, St-Mélaine : training contemporain, cours technique

22 janvier 2015 à 19h, gratuit : Déambulation musicale par les musiciens de l'ensemble Chrysalide, autres mesures, festival de musique contemporaine in situ

tous les samedis à 10h15, Le Garage : Kinder, ateliers pour enfants (5-7ans)

tous les samedis à 11h30, Le Garage : shaker, ateliers pur enfants (8-10ams)

tous les lundis à 19h, St-Mélaine : gift, atelier surprises ouverts à tous

5 février 2015 à 19h : Adrenaline soul train, avec la compagnie Engrenage.

10 mars au 14 février 2016 : « Magma » extrait du film « une lente introduction », réalisation Boris Charmatz, Exposition Corps rebelles, MCQ

14 février : « Partita 2 » Anne Teresa De Keersmaecker, Boris Charmatz au Théâtre des Arts, co-accueil Opéra de Rouen Haute Normandie, Rouen

24 février 2015 à 20h : « Fole » de Michelle Moura

26, 27, 28 février 2015 : les techniques somatiques, un patrimoine pour le danseur et l'enseignant, stage de formation PREAC

27,28 février 2015 : « (sans titre) (2000) » conception Tino Sehgal avec Boris Charmatz et Frank Willens, Marseille Objectif danse

28 fev.-1^{er} mars 2015 : « Manger » de Boris Charmatz, version inédite, MuCEM, Marseille

3 mars 2015 : « À bras-le-corps » chorégraphie et interprétation Boris Charmatz et Dimitri Chamblas

5 mars 2015 : « (sans titre) (2000) » conception Tino Sehgal avec Boris Charmatz, Théâtre de Lorient

9-12 mars 2015 : workshop avec Boris Charmatz

10-28 mars 2015 : Levée/Les Disparates, expositions

12 mars 2015 : Adrenaline novadanse avec Isadora Dartial

13,14 mars 2015 : « (sans titre) (2000) » conception Tino Sehgal avec Boris Charmatz, Andrew Hardwidge, Frank Willens, Tanzquartier Wien, Vienne, Autriche

15 mars : « Partita 2 » Anne Teresa De Keersmaeker, Boris Charmatz, TEFAF Maastricht, Pays Bas

27, 28 mars 2015 : « Manger » de Boris Chamratz, Arena del Sole Bologna, en collaboration avec Emilia Romagna Teatro Fondazione, Teatro Stabile Pubbico Regionale Modena, Italie

11, 12 avril 2015 : « A bras-le-corps » chorégraphie et interprétation Boris Charmatz et Dimitro Chamblas, Festival Bo :m, Seoul, Corée du Sud

20-24 avril : workshop avec Benoit Lachambre et Fabrice Ramalingom

29 avril 2015 : « Manger » de Boris Charmatz, Théâtre de Lorient

2 mai TNB, 3 mai midi-minuit Esplanade Charles de Gaulle, Rennes : Fous de danse, tout Rennes danse

8,9,10 mais 2015 : « Flip Book » conception Boris Charmatz, Tanzfest Kaserne Basel, Suisse

13 mai 2015 à 19h : « Urge » de David Wampach, ouverture de résidence

15, 16 mai 2015 : If Tate modern was Musée de la danse ?, Musée de la danse in London

17 mai 2015 : « Aatt enen tionon » chorégraphie Boris Charmatz, Sadler's wells, Londres, Angleterre

19, 20 mais 2015 : « Manger » de Boris Charmatz, Sadler's wells, Londres, Angleterre

22,23 mai : « Partita 2 » Anne Teresa De Keersmaeker, Boris Charmatz, Sadler's wells, Londres, Angleterre

29, 30 mai 2015 : « Manger » de Boris Charmatz, Kunstenfestivaldesarts, Bruxelles, Belgique

1-5 juin 2015 : workshop contact improvisation avec Nancy Stark Smith et Mike Vargas, musicien

4 juin 2015, 20h : rencontre avec Nancy Stark Smith

4, 5,6 juin 2015 : « Manger » de Boris Charmatz, Hollandfestival, Amsterdam, Pays-bas

5 juin 2015 : Adrénaline jam avec nancy stark smith

12 juin au musée de la danse : Dumy Moyi de et avec François Chaignaud

20 juin 2015 : « A bras-le-corps » chorégraphe et interprétation Boris Charmatz et Dimitri Chamblas, festival Uzès Danse

25, 27, 28 juin 2015 : « Roman photo » Boris Charmatz/Olivia Grandville, Biennale danza 2015, La Biennale di Venezia, Italie

26,27 juin 2015 : « Roman photo » Boris Charmatz//Olga Dukhovnaya, Festival Extension sauvage, combourg& château de la Ballue (35)

6 juillet à 19h : gift, en partenariat avec les tombées de la nuit, ateliers surprises ouverts à tous

14-15 sept, 15-16 oct. 22-23 nov. 2015, Ille-et-Vilaine : PREAC-formation départementale à destination des conseillers pédagogiques d'Ille-et-Vilaine

25 sept au 11 oct. 2015 : 20 danseurs pour le XXe siècle, à l'Opéra national de Paris

23 sept. 2015 à 20h : « The spirit moves » film de Mura Dehn, festival « Le funk prend les Rennes »

26 sept 2015 à 21h : Soirée Nola Fever, festival « Le funk prend les Rennes »

27 sept 2015 : master classes avec Michelle Gibson et b-boy thias, festival « Le funk prend les Rennes »

30 sept 2015 à 19h : « Removing » de Noé Soulier, ouverture de résidence

13-24 oct. 2015 : Yvonne Rainer-Danse ordinaire, exposition

15 oct. 2015 à 19h : Projection du film « Journeys form Berlin/1971. D'Yvonne Rainer

22 oct. 2015 à 19h : conférences d'Yvonne Rainer, suivie d'une rencontre avec Boris Charmatz, exposition Yvonne Rainer-danse ordinaire

23 oct. 2015 à 20h : « edges » d'ivana Müller, ouverture de résidence

25 oct. 2015 à 12h : échauffement avec Germaine Acogny

29 oct. 2015 à 19h : Rencontre avec Germaine Acogny

26-30 oct. 2015 : Workshop avec Germaine Acogny

5 nov. 2015 à 19h : « Another version » de Marcelline Delbecq et Remy Hériter, ouverture de résidence

3-7 novembre 2015 : « Synapse » de Thierry Micouin, festival « mettre en scène »

15 nov. 2015 à 12h : Échauffement avec Rachid Ouramdane

16-17 nov. 2015, en partenariat avec la Passerelle, scène nationale (Saint-Brieux) : preac-formation départementale-ressources des Côte d'Armor

19-21 nov. 2015 : « Aatt enen tionon » chorégraphie Boris Charmatz, festival « Mettre en scène »

10 décembre 2015 à 19h : Danse(s) et politique(s), spectacle +rencontre

14-18 décembre 2015 : Semaine de cours techniques avec Thierry micouin

18 dec. 2015 à 19h : « Last seen standing between brackets » d'adva zakaï », ouverture de résidence

15 janvier 2016 à 20h : Ohne Titel 3

17 janvier à 12h : Échauffement public avec Mithkal Alzghair

28 janvier 19h : « Déplacement » de Mithkal Alzghair

4 février : « Le beau mariage » d'Alain Michard, ouverture de résidence

16 février à 20h : « Tapis rouge » de Nadia Beugré, ouverture de résidence

18 février à 20h : « Nos amours » de Julie Nioche, ouverture de résidence

15-19 février 2016 : Workshop avec Tânia Carvalho

9 mars à 20h : « Traum » de Dorothee Smith

19 mars 2016 : « Situation comédie » de Bettina Atala, en résidence au Garage

23, 24, 25, mars 2016, La Passerelle, scène nationale, Festival 360 (Saint Brioux, 22) : séminaire national du preac danse en Bretagne

3 avril 12h : Échauffement public avec Raphaëlle Delaunay

29 avril à 19h : « Jeux chorégraphiques » conçus par Rémy Héritier et Laurent Pichaud

3-14 mai : Exposition, Fous de danse

12 mai à 19h : 3^e scène de l'Opéra national de Paris, projection de films

15 mai 2016 : Fous de danse

11, 12, 19, 19 juin 2016 : Concours Danse élargie-éditions 2016

tous les lundis à 19h, St-Mélaine : gift, ateliers surprises ouverts à tous

tous les jeudis, St-Mélaine : training contemporain, cours techniques

tous les samedis à 10h15, Le Garage : kinder, ateliers pour enfants (5-7 ans)

tous les samedis à 11h30, Le Garage : shaker, ateliers pour enfants (8-10 ans)

7 juillet à 23h : répétition publique de « danse de nuit », chorégraphie Boris Charmatz

2-4 sept. 2016 : A domicile, résidence d'artiste en Finistère Nord

18 sept à 12h : Échauffement public avec la compagnie Engrenage

tous les mardis : training classique

tous les mercredis : training pratiques somatiques

8 oct. A 15h : Visite-atelier tout public, « dancers sleeping inside a building »

23 oct. A 12h : Échauffement public

24, 28 oct. 2016 : Workshop « danse de nuit » avec Olga Dukhovnaya, Konstantin Lipatov

27 oct. 19h et 21h : « Exit » d'Alix Eynaudi et Kris Verdonck

3-5 nov. 2016 : « Bang ! » d'Herman Diephuis

8-12 nov. 2016 : « danse de nuit » de Boris Charmatz

7 mai à 12h : échauffement public avec Frank Willens

30 nov. A 20h : « Mix » d'Herman Diephuis

5-9 dec. 2016 : prendre soin, workshop pour danseurs interprètes

1^{er} oct-11 dec. 2016 : « dancers sleeping inside a building » de Jean-Pascal Flavien

11 déc. A 12h : échauffement public avec Julie Nioche

19-20 janvier : PREAC Danse, formation départementale

27 janvier à 19h, Le garage : « Unwanted » de Dorothée Munyaneza, ouverture de résidence

29 janvier à 12h, Rennes : échauffement public avec Bernardo Montet

2-25 fev., St-Mélaine : Daytime Movements, exposition / film

28 février à 20h15, Brest : Danse de nuit de Boris Charmatz, spectacle festival DansFabrik

8-10 mars, Rennes ; Paperboard, conférences, spectacles avec l'Université rennes 2

12 mars à 12h, Rennes : échauffement public avec Laurent Pichaud

16 mars à 20h, Le Garage : Release party de Florene Casanave, ouverture de résidence

29-31 mars, Vannes (56) : preac danse

18 avril au 18 mai, St-Mélaine et espace public : Fous de danse sur écoute !, exposition, avec l'EESAB de Rennes

20 avril à 20h, Le garage : Hymen Hymne de Nina Santes, ouverture de résidence

23 avril à 12h, rennes : échauffement public avec Calérie Castan

24-28 avril, Le Garage : workshop sur l'audiodescription avec Valérie Castan, formation

27 avril à 18h30 : rencontre avec Maud Le Pladec, Damien Marchal, Félicia Atkinso et Valérie Castan

29 juin à 20h, Le Garage : Ensemble, Ensemble, ouverture de résidence

6 mai à 17h, Le Garage : 10000 gestes experiment de Boris Charmatz

7 mai à 12h : échauffement public avec Frank Willens

14 mai de 14h-22h, Brest : Fous de danse à Brest

18 avril-18 mai, St-Mélaine et espace public : Fous de danse sur écoute !, exposition avec l'EEAB de Rennes

tous les lundis à 19h : gift, ateliers surprises ouverts à tous

tous les samedis à 11h30, Le Garage : shaker, ateliers pour enfants (8-10 ans)

tous les samedis à 10h15, Le garage : kinder, ateliers pour enfants 95-7 ans)

25 juin 2017 à 12h : échauffement public avec Laure Terrier

tous les mardis : training classique

tous les mercredi : training pratiques somatiques

29 juin à 20h, Le Garage : Ensemble Ensemble, ouverture de résidence

10 sept. De 12h-22h, Berlin : Fous de danse à Berlin

17 sept. A 12h, mail François Mitterrand : échauffement public avec Marie Houdin et le brass band Fonk'nola

21 sept à 20h, Le Garage : L'évaporé, ouverture de résidence

1^{er} oct., de 12h à 22h, paris : Fous de danse à Paris, événement

7,8 oct, St-Mélaine : masterclasses avec Global Bon et Marie Houdin, formation

8 oct. A 12h, place Hoche : échauffement public avec Global Bob, ateliers

13 oct. A 20h, Le Garage : sœur d'Olga Dukhovnaya, ouverture de résidence

23-27 oct, St-Mélaine : workshop avec Joëlle Léandre et Vera Mantero, formation

9-11 nov. St-Mélaine : Good Boy d'Alain Buffard, spectacle, festival TNB

17-19 nov., St-Mélaine : L'image d'Arthur Nauzyciel, spectacle, festival TNB

19 nov., esplanade Charles-de-Gaulle : échauffement public avec Damien Jalet, atelier

23-25 nov. St-Mélaine : Ecce (H)omo de Paula Pi, spectacle, festival TNB

24, 25 nov. TNB : 10000 gestes de Boris Charmatz, spectacle, festival TNB

25 nov. TNB : parcours 10000 gestes, échauffement, atelier, dance floor

4-8 dec., St-Mélaine : semaine de cours techniques avec Thierry Micouin, formation

10 dec. 2017 : échauffement public avec Brahim Bouchelagem, atelier

14 janvier 2018 à 12h, mail François Mitterrand : échauffement public avec Filipe Lourenço, atelier.

18 janvier 2018 à 20h, St-Mélaine : Pulse9s) de Filipe Lourenço, ouverture de résidence

5-9 février 2018 : semaine de cours techniques avec Sylvain Richard, formation

25 fev. 2018 à 12h, place de la mairie : échauffement public avec Christian Ubl, atelier

1^{er} mars 2018 à 20h, Le garage : refuge de Vincent Dupont, ouverture de résidence.

Sources : site web du musée de la danse

4. Traces de danse au Musée de la danse

Installation et protocole

Une mise en situation de Tino Sehgal

100 % polyester objet dansant n. 45, 1999

Christian Rizzo (conception et son) et Caty Olivve (conception lumière)

Photographie

La source

Photographie couleur de Jean-Luc Moulène

Cibachrome monté sur aluminium avec cadre chêne, 125x180 cm

Paris, 10-12-2010

La Grande évasion de Pierre Leguillon

Photomusée de la danse de Tim Etchells

Vidéos

Danse (Impressions d'Afrique), idée de Jérôme Bel

Vidéo réalisé par Karima Boudou, Julie Crousot et Bertrand Flanet

30 sec.

Films

Broken leg,

Samir Ramdani, vidéo DV/26 min. /2010, images de Shannon Dillon

Lights

film d'Aldo Lee, réalisé durant la nuit du happening « Étrangler le temps »

46 bis de Pascal Baes (France, 16mm, 4', 1988)

<http://www.youtube.com/watch?v=IoEA7YrDMDE>

D'une cité l'autre d'Hélène Moinerie (France, 35mm, 5', 2001)

<http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&videoid=18310391>

(extrait)

Rainbow Dance de Len Lye (Grande Bretagne, 16mm, 5', 1936)

http://www.dailymotion.com/video/x2134w_len-lye-1936-rainbow-dance_creation

Canon de Norman Mc Laren and Grant Munro (Canada, video, 14', 1964)

http://www.dailymotion.com/video/x37lv7_norman-mc-laren-canon-1963_shortfilms

Documents

Dance, dance dance to the radio prend la forme de conférences radiophoniques par Gilles Amalvi

Dance, dance, dance to the radio
Constitution du champ de l'exposition

Dance, dance, dance to the radio II
Le grand décentrement. Cette émission aborde les liens entre naissance de la danse moderne et cinéma, jusqu'à l'apparition de la performance et du happening.

Dance, dance, dance to the radio III
Musée(s) de la danse

Dance, dance, dance to the radio IV
Chorégraphème #1 Musique : Erik Satie, montage d'extraits des *Gnossiennes*, et de *Vexations*. Textes : Mallarmé, *Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller*; Loïe Fuller, *Ma vie*; Isadora Duncan, *La danse de l'avenir*.
Voix : Gilles Amalvi, Marion Marme, Sarah Aguilar

Chorégraphème #2 Musique : Bande-son du film *Métropolis* de Fritz Lang, musique de la *Danse de la sorcière* de Mary Wigman. Textes : Rudolf Laban, *La choréutique*, extrait du *Langage du mouvement*; description de la scène de danse de *Métropolis*; Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*. Voix : Gilles Amalvi, Marion Marme, Florent Lahache

Chorégraphème #3 Musique : Erik Satie, musique du ballet *Parade*; Raoul Hausmann, *Soundreel*. Textes : Apollinaire, programme du ballet *Parade*; Jacques Rancière, *L'espace des mots*; Blaise Cendrars, *Crépitements*. Voix : Gilles Amalvi, Florent Lahache, Joris Lachaise

Chorégraphème #4 Musique : John Cage (*Variations V*, *Roaratorio*, *Radio Music*, *Music for Marcel Duchamp*) Texte : Merce Cunningham, *Space, Time and Dance*, et *L'art impermanent*, extrait de *7 arts*. Voix : Merce Cunningham, John Cage.

Éditions

Le manifeste du Musée de la danse, 2009

Lettre à Gérald Siegmund

Écrit d'une spectatrice, Carole contant, 19 septembre 1999
La permanence, cahier spécial mouvement – Le musée de la danse

Flip book broken leg, 2015

Réalisé à partir de la vidéo « Broken leg », Samir Ramdani, présente 22 secondes d'une séquence dans laquelle le krumper D. Michael expose les fondements de cette danse. 60 arrêts sur image ont été sélectionnés pour cette réalisation

Flip book étude révolutionnaire

Réalisé à partir des douze dernières secondes d'études révolutionnaires (1921) d'Isadora Duncan

Danse élargie, un entretien de Boris Charmatz par Céline Roux

Journal Rebutoh par Gilles Almalvi en 2009

Emails 2009-2010 de Jerome Bel et Boris Charmatz co-édité par le Musée de la danse et les Presses du réel

Undertraining, On a contemporary dance. Boris Chamrtz et Isabelle Launay. Les Presses du réel en 2011

La photographie n'existe pas par Gilles Almalvi

Pratiques performatives / corps critiques n.4 article de Céline Roux

Pratiques performatives / corps critiques n.6, article de Céline Roux

Entretien avec Dina ed Dik et Henrique Neves par Céline Roux

Ceci n'est pas une rétrospective de Xavier Le Roy par Gilles Amalvi

Entretien avec Latifa Laâbissi à propos de Grimace du réel par Gilles Amalvi

Expo zéro, visite interactive et catalogue online

Édition web de héliogravures de Julien Jeanne

Expo zéro par Gilles Amalvi

Pour la beauté de l'essai d'Emmanuel Demarcy-Mota

Étrangler le temps par Gilles Amalvi

Guide du visiteur de *Round & Round & Round*

Guide du visiteur pour *Photo* / Tim Etchell, Pierre Leguillon, Jean-Luc Moulène, Tino Sehgal

Héliogravure par Gilles Almalvi,

Cahier de l'exposition *Petit Musée de la danse* (2012),

Guide du visiteur *Jérôme Bel en 3sec. 30 s ec. 3 min. 30 min. 3h.*,

Guide du visiteur *Rétrospective* par Xavier Le Roy

Catalogue d'exposition *The lonely Crowd* de Gregor Schneider

Presses

Article Ouest France « Entrez dans la danse avec Boris Charmatz », Sortir, 21 avril 2009 par Corinne Bourbeillon.

« Un « musée dansant », où l'on expérimente la danse », L'humanité, 4 mai 2009, Quotidien Paris.

Compte-rendu « Heureux temp (o) expériences chorégraphiques sur la temporalité, Mouvement.net, 28 mai 2009 par Gérard Mayan.

Une expo Zéro au Musée de la danse, Ouest France, Gérard Pernon.

Tim Etchells, Une danse bouleversante de la mémoire » courrier international, novembre 2009. The Guardian.

Léon Ferrari au musée de la danse, Ouest France, 25 sept 2009.

Ouest France, 12 mars 2010 par Isabelle Bordes, « Latifa Laâbissi dévoile l'Archéologie de sa danse ».

Compte-rendu Laboratoire d'un musée possible, l'exposition-performance Brouillon à Rennes par Zevinas Kempinas et le performeur Eduard Gabia, Mouvement.net, mardi 22 juin 2010.

« Le musée imaginé », le journal des arts, 30 oct/12 nov 09, Julie Portier.

Le musée de la danse et ses fantasmes dans art press 318-cahier spécial performance #2, aout, septembre, octobre 2010.

expo zéro par Claire Bishop dans le Brooklyn Rail

expo zéro dans le magazine internet Métropolis

Sources : site web du musée de la danse

5. Fiche descriptive des expositions

Expo zéro (2009) est un projet d'exposition où l'on ne retrouve pas d'œuvres matérielles ou tangibles. Les espaces sont occupées par des artistes, des corps, des gestes, porteurs d'une histoire et de danse à imaginer (museedeladanse.org). Une résidence a permis à dix personnalités, artistes, architectes, chercheurs, danseurs, critiques d'art, chorégraphe, etc¹. d'explorer l'idée de ce que pourrait être un musée de la danse et comment l'archiver cela au travers différents lieux (Le Garage à Rennes, Le Life à Saint-Nazaire, au TheatreWorks à Singapour, à BAK à Utrecht, à Performa Hub à New York). *Expo zéro* était ouvert de 11hr à 20hr et le dispositif était le même pour chacune des sessions (museedeladanse.org). Les discussions, les propositions, les polémiques qui ont été suscitées pendant ces rencontres ont marqué une nouvelle étape dans l'élaboration du projet du musée et un temps de réflexion sur ses conditions de possibilités (museedeladanse.org). Un catalogue en ligne présente le projet et les artistes (Visite interactive et catalogue online). Un parcours interactif en ligne est aussi proposé duquel on peut choisir le sens de la visite (museedeladanse.org).

Pour l'inauguration, le Musée de la danse présente *Préfiguration* du 21 au 26 avril 2009, une programmation artistique en guise de première rencontre autour de ce que pourrait être un musée de la danse (museedeladanse.org). On y retrouvait des créations chorégraphiques de Boris Charmatz et de Mickaël Phelippeau, un atelier d'écriture avec

¹ 4, 5, 6 novembre 2011 –Performa Hub, New York (USA) avec Boris Charmatz, Alex Baczynski-Jenkins, Eleanor Bauer, Heman Chong, Jim Fletcher, Lenio Kaklea, Jan Liesegang, Valda Setterfield, Marcus Steinweg, Fadi Toufiq ; 16 & 17 avril 2010 –BAK basis voor actuele kunst-Festival Springdanse ,Utrecht (NL) avec Boris Charmatz, Heman Chong, Cosmin Costinas, deufert&plischke, Nikolaus Hirsch, Sung Hwan Kim, Boyan Manchev, Valda Setterfield, Sigal Zouk Harder ; 7 & 8 novembre 2009 - Flying Circus Project, Singapour (SI) avec Boris Charmatz, François Chaignaud, Padmini Chettur, Mette Ingvarsten, Donna Miranda, Joavien Ng (danseurs et chorégraphes), Yves-Noël Genod (acteur et metteur en scène), Heman Chong (plasticien), FARM (architectes), Ong Keng Sen (commissaire, metteur en scène) ; 3 & 4 octobre 2009 - LiFE, St-Nazaire (FR) avec Boris Charmatz, Laurent Chétouane (metteur en scène et chorégraphe), Cosmin Costinas (auteur et commissaire), Raphaëlle Delaunay (danseuse et chorégraphe), Yves-Noël Genod (acteur et metteur en scène), Yves Godin (créateur lumière), Janez Janša (artiste et auteur), Michael Riedel (plasticien), Gerald Siegmund (théoricien de la danse) ; 19 & 20 septembre 2009 - Le Garage, Rennes (FR) (séances scolaires les 18 & 21 septembre 2009) avec Boris Charmatz, Raphaëlle Delaunay, Vincent Dunoyer, Anne Juren, Faustin Linyekula (danseurs et chorégraphes), Tim Etchells et Janez Janša (artistes, auteurs), Nikolaus Hirsch (architecte), Georg Schöllhammer (auteur et commissaire), Sylvie Mokhtari en partenariat avec Nathalie Boulouch (membres des Archives de la critique d'art).

Julie Perrin, un master class avec Ko Murobushi, un cours de danse avec Bouchra Ouizguen et un happening d'une nuit : *Étrangler le temps*. L'œuvre chorégraphique *A bras-le-corps* de Boris Charmatz est présentée ainsi que *Programme court avec essorage*, une installation-performance conçue en collaboration avec le plasticien Gilles Touyard. Les deux premières productions du Musée de la danse soit *Roman Photo* et *Petit projet de la matière* sont aussi présentées. Ces projets sont réalisés avec des non-danseurs ou des enfants et questionnent la relation avec le patrimoine chorégraphique. Pendant le happening, *Roman photo* est présenté en version lente. L'installation *100% polyestere objet dansant n.45* de Christian Rizzo et Caty Olive est présentée jusqu'à 7h du matin (Amalvi, 2009).

Le programme nocturne *Étrangler le temps* était composé de pièces chorégraphiques, de performances, de concert et de cours de danse (Bel, Charmatz, 2013, p.12). Dans le hall du Garage, on pouvait entendre les voix de Georg Schöllhammer, de Boris Charmatz, de Janez Janša et Tim Etchells, assis face à face ou encore de Faustin Linyekula racontant son histoire ou chantant les yeux fermés (Amalvi, 2013). Dans ce même couloir, des textes étaient lus et écrits par Gilles Amalvi autour des réflexions suivant la résidence. Dans le petit studio de danse, Raphaëlle Delaunay invite les spectateurs à danser en reprenant avec elle certains mouvements. Dans l'autre studio, Janez Janša invite le public à une «contact dance improvisation » (Amalvi, 2013). Vincent Dunoyer danse aussi dans ce même studio et invite les visiteurs. Dans une autre salle, Sylvie Mokhtari et Nathalie Boulouch, face à face, présente une lecture performative avec des archives comme les lettres de Pierre Restany, d'Allan Kaprow et d'Yves Klein (Sylvie, 2015). Puis un débat entre les participants se déroule au même moment dans ce studio. On retrouve aussi Boris Charmatz qui en dansant raconte certains mouvements dansés pendant sa carrière et invite les visiteurs à garder la pose de certains mouvements, tels des statues. Tim Etchells demande aux visiteurs d'inventer un mouvement qui s'inscrirait dans l'espace imaginaire du Musée de la danse. Anne Juren, propose de confier un secret à une personne (Amalvi, 2013). Vincent Dunoyer, refait une performance de Vito Acconci (suivre une personne dans l'espace du musée) (Amalvi, 2013).

L'Exposition intitulée *Héliogravures* (21 sept-16 oct. 2009) présente une série d'héliogravures de l'artiste argentin. L'exposition a été conçue dans le cadre de l'exposition *Nosotros no sabemos* de l'artiste argentin León Ferrari et organisée par l'Association Travesias, en collaboration avec l'EESAB Rennes et la Criée-centre d'art contemporain (musedeladanse.org). Ces œuvres ont été activées avec des interventions performatives de l'artiste Julien Jeanne, de l'artiste plasticien sonore Damien Marchal et d'un groupe d'amateurs. Julien Jeanne réalise des séries d'actions visuelles, chorégraphiques et sonores. Une édition web réalisée par Julien Jeanne expose le projet (julien-jeanne.org/heliogravures/).

Rebutoh (19 au 24 octobre 2009) est un événement autour du butôh composé de conférences, lectures, projections et de créations. Le premier opus a eu lieu du 19 au 24 octobre 2009 à Rennes avec Boris Charmatz, Jeanne Balibar, Latifa Laâbissi, Xavier Le Roy et Yves-Noël Genod et du DJ Tordeonde (Amalvi, 2009). Organisé autour de la pièce chorégraphique *La danseuse malade* de Boris Charmatz sur des textes de Tatsumi Hijikata présentée au même moment au TNB, ce projet de commissariat propose un éclairage sur le butôh à travers l'écrit en danse (musedeladanse.org). Xavier Le Roy crée une danse butoh en deux heures. Yves-Noël Genod propose la dernière et l'avant dernière page d'un poème lent avec Jeanne Balibar. Latifa Laâbissi performe la *Danse de la sorcière* de Mary Wigman (musedeladanse.org).

Le 19 octobre à 19h, une projection du film d'*Hosotan* (1972, NB, 16mm, 91') de Keiya Ouchida selon une chorégraphie de Tatsumi Hijikata est présentée. Le 20 octobre à 19h au TNB, en collaboration avec Stanislas Nordey, les étudiants de 1ère année de l'école du TNB et l'acteur performeur Yves-Noël Genod ont lu une sélection de textes autour du rapport entre danse et écriture. Le 21 octobre une conférence de Patrick De Vos, traducteur des textes de Tatsumi Hijikata, spécialiste des arts de la scène japonais et professeur à l'Université de Tokyo aborde la danse butôh. Après la représentation de *La danseuse malade* au TNB une rencontre a eu lieu avec les artistes. Puis le 24 octobre à 19h au Garage a lieu la soirée Rebutoh (musedeladanse.org).

Réalisé en partenariat avec la Cinémathèque de la danse, une deuxième édition de *Rebutoh* a lieu en 2012². Catherine Diverrès présente la chorégraphie *Ö Sensei* et rend hommage à Kazuo Ohno. Le film *Kazuo Ohno* de Daniel Schmidt est présenté à l'issue des représentations. Il y a également la signature du livre *Catherine Diverrès, mémoires passantes* d'Irène Filiberti, par l'artiste en présence de l'auteure (museedeladanse.org). Samedi le 13 octobre de 19h à 23h, le Musée invite la puublic à boire du thé vert et une soupe miso et présente une sélection de films : *(Des)Incarnat(s)* de Bernardo Montet, *Je suis un metteur en scène japonais* de Fanny de Chaillé, sous des textes de Tatsumi Hijikata et lus par Yves-Noël Genod (Amalvi, 2009).

Sous le commissariat de Boris Charmatz, Larys Frogier et Martina Hochmuth et réalisée en partenariat avec *La Criée centre d'art contemporain* et *Le Pavillon, laboratoire de création du Palais de Tokyo* l'exposition *Brouillon* (12, 13 juin 2010 de 14h-19h) propose et questionne l'idée d'une collection immatérielle et d'un musée de la danse (museedeladanse.org). *Brouillon* accueille les oeuvres de différents artistes (Bel et Charmatz, 2013, p.58).³ Puis, des performeurs⁴ sont invités à transformer l'accrochage des œuvres en événement (museedeladanse.org).

Au travers *Service commandé* sept jeunes artistes et deux commissaires d'exposition⁵ sont invités dans le cadre d'une résidence de création à monter une exposition sur le thème de la collection fantasmée (museedeladanse.org). Par exemple, la commissaire d'exposition Florence Ostende imagine une exposition de Gregor Schneider, intitulée *The Lonely Crowd, la foule solitaire*. Un catalogue du même titre, édité par le Musée de la danse donne à voir des images et des textes « dont la part fictionnelle de l'œuvre est laissée à l'appréciation du lecteur » (museedeladanse.org). Parmi les

² Avec Fanny de Chaillé, Catherine Diverrès, Yves-Noël Genod et Bernardo Montet.

³ Adel Abdessemed, Francis Alÿs, Atelier Van lieshout, Jimmie Durham, Rainer Ganahl, Dmitry Gutov, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, Ilvinas Kempinas, Jùlius Koller, Gustav Metzger Ariel Orozco, Fred Sandback, SUPERAMAS, Artur Mijewski.

⁴ Avec des performances de Boris Charmatz, Eduard Gabia, Cédric Gourmelon, Barbara Matijevi, Jan Ritsema et Marlène Saldana sous une usique de Philipp Quehenberger.

⁵ Avec Andrea Acosta, Haizea Barcenilla Garcia, Patrick Bock, Davide Cascio, Ramiro Guerreiro, Anthony Lanzenberg, Ange Leccia, Christian Merlhiot, Jorge Pedro Nunez, Florence Ostende, Samir Ramdani et Mickael Vivier.

contributions, on compte une réflexion sur les espaces d'exposition par Dominique Petitgrand, un texte de Gilles Amalvi sur l'expérience de l'exposition et une réflexion de Nikolaus Hirsch sur les hommes vs les objets dans l'exposition (Schneider, G. 2009). Dans le cadre de ce projet de commissariat, il était possible de visiter le *Petit musée de la danse* à l'école Picardie, conçu par Thiery Micouin et les élèves (cahier d'exposition, 2012). Une deuxième édition de *Brouillon à Argos center for art and media* à Bruxelles a été réalisé dans le cadre du festival Performatik en 2013. Pour cette version, le Musée de la danse et Argos ont réuni des œuvres autour du thème du travail et du loisir dans la société contemporaine (museedeladanse.org).

Pour sa première monographie, le Musée de la danse présente l'exposition *Jérôme Bel en 3 sec., 30 sec, 3 min. 3h* (1-26 février 2011). L'exposition rassemble des photos, des extraits vidéos d'archives et d'entretiens du Catalogue raisonné de Jérôme Bel, présentés en 3 secondes, 30 secondes, 3 minutes, 30 minutes et 3 heures (Amalvi, 2001, guide du visiteur). On y retrouve une photographie couleur de Jean-Luc Moulène avec Frédéric Seguet, interprète du spectacle *Jérôme Bel* de Jérôme Bel qui recrée en studio un moment du dit spectacle pour l'exposition. *Jérôme Bel en 30 secondes* présente une vidéo de 30 secondes réalisée par Karima Boudou, Julie Crousot et Bertrand Flanet. La vidéo est créée autour d'un texte extrait du livre *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel (Bel et Charmatz, 2013, p.88). *Jérôme Bel en 3 minutes* propose un extrait vidéo intitulé *I like to move it* du spectacle *The show must go on*, coupé à 3 minutes *Jérôme Bel en 30 minutes* présente le film *Véronique Doisneau* de Jérôme Bel et Pierre Dupouey, coupé à 30 minutes sur une chorégraphie de Jérôme Bel et réalisé à l'Opéra National de Paris en octobre 2005. *Jérôme Bel en 3 heures* présente le catalogue raisonné de Jérôme Bel dans une loge du Musée de la danse (museedeladanse.org)⁶.

⁶ C.f Le *Catalogue raisonné, 1994-2005* est une édition multimédia des Laboratoires Aubervilliers qui propose de traverser l'œuvre de l'artiste en revenant sur chacune de ses pièces qu'il a réalisées pendant la période. <http://www.leslaboratoires.org/projet/catalogue-raisonn-1994-2005/catalogue-raisonn-1994-2005>

Un carnet de l'exposition permet de situer les oeuvres dans leurs contextes. On y trouve des dessins, des photos mais aussi des textes, vu selon Gilles Amalvi comme « un prolongement de l'exposition » (Amalvi, 2011). On y trouve par exemple, la fiche technique du spectacle Jérôme Bel, des photographies du spectacle par Herman Sorgeloos ainsi qu'un article paru dans *Dance magazine* en novembre 2004. Dans la partie *Jérôme Bel en 3 minutes*, on retrouve un extrait de *Regards toujours plus avertis sur le toujours plus stupide (quelques réflexions à propos des règles de jeux de The show must go on de Jérôme Bel* (Etechells, 2002, p.82-91). Puis, un historique des tournées de *The show must go on* de 2001 à 2011 est présenté. Pour *Jérôme Bel en 30 minutes*, le générique du film Véronique Doisneau ainsi qu'une biographie de cette dernière représente l'oeuvre. Pour *Jérôme Bel en 3 heures*, des informations sur l'édition sont présentés. On retrouve aussi un entretien de Jérôme Bel par Marianne Alphant et un extrait de R\B, Roland Barthes, exposition présentée au Centre Pompidou (2002-2003) qui souligne l'importance des oeuvres de Roland Barthes dans le travail chorégraphique de Jérôme Bel. Une biographie ainsi qu'une liste de références littéraires, cinématographiques, théâtrales et chorégraphiques, télévisuelles et artistes plasticiens complète le catalogue. L'exposition est présentée dans le cadre du *Parcours chorégraphique* proposé par l'Opéra de Rennes, le Triangle, TNB, Spectacle Vivant en Bretagne et le Musée de la danse, en partenariat avec radio campus Rennes. (Amalvi, 2011).

Les *Sessions poster* (2011) se présentent comme un projet entre l'exposition, la conférence et la performance. Le projet rassemble des danseurs, des artistes et des chercheurs⁷. Les invités choisissent une affiche, comme une partition à commenter, à débattre et à mettre en mouvement (museedeladanse.org). Les thèmes du mouvement et de l'école sont abordés. La commissaire d'exposition et critique d'art Haizea Barcenilla est invité à présenter son projet de *Musée du Mouvement Contemporain* dont la mission est d'acquérir, de conserver, d'étudier, d'exposer et de transmettre le mouvement sur le territoire européen (museedeladanse.org).

⁷ Avec Antonia Baehr, François Chaignaud, Christine De Smedt, Jean-Marc Ferrari, Latifa Laâbissi, Benoît Lachambre, Boyan Manchev, Alexandre Paulikevitch, Fadi Toufiq, Nicolas Truong et la participation de Fanny de Chaillé, Nicolas Couturier, Mette Ingvarsen.

Round, Round et Round (3-10 novembre 2011) est une exposition de l'artiste Mickaël Phelippeau et mise en espace avec Nicolas Couturier. La Round est une danse locale de Guissény dans le Finistère nord de la France qui se pratique en cercle et est accompagnée d'un chant. L'exposition présente les danseurs du cercle Avel-dro qui partage l'expérience d'une danse entre mémoire et contemporanéité (Guide du visiteur, 2011).

20 danseurs pour le XXe siècle (2012) est présenté au MOMA à New York en 2013, au Tate Modern à Londres en 2015, à l'Opéra de Paris en 2015, au Tanzkongress à Honnover en 2016 et au Musée national des arts Reina Sofia à Madrid en 2016. La représentation de 2015 est réalisée sous la direction de Benjamin Millepied à l'Opéra Garnier. *20 danseurs pour le XXe siècle*⁸ est présenté dans les espaces du Palais Garnier, hors scène⁹ avec une vingtaine de danseurs du corps de ballet qui étaient volontaires pour ce projet¹⁰,¹¹ (muséedeladanse.org). Les « spectateurs-visiteurs » déambulent et découvrent des lieux historiques, porteurs de mémoire et des danseurs qui reprennent différents extraits de répertoires chorégraphiques du XXe siècle dans des solo ou pièce de groupes, créant une expérience de proximité avec les visiteurs (Amalvi, 2015).

⁸ Programme présenté des danse de Vito Acconci, Dominique Bagouet, George Balanchine, Pina Bausch, Jérôme Bel, Claude Brumachon, Trisha Brown, Alain Buffard, Carolyn Carlson, Charlie Chaplin, Merce Cunningham, Anne Teresa de Keersmaeker, Isadora Duncan, Michel Fokine, William Forsythe, Jacques Garnier, Valeska Gert, Martha Graham, Dore Hover, Mike Kelley, Vera Mantero, Angès de Mille, José Montalvo, Bronislava Nijinska, Vaslav Nijinska, Rudolf Noureev, Jerome Robbins, Saburo Teshigawara, Mary Wigman, ainsi que des danses hongroises, des danses animalières, d'improvisation et empruntées au music-hall, au disco, au krump, au vogue, à Bollywood, au hip-hop, aux cartoons, au butoh et au Défilé du Ballet de l'Opéra.

⁹ Bassin de la Pythie, Rotonde des abonnés, Grand escalier, Loggia, Grand foyer, galerie du Musée, 1ères loges avant-scène jardin, 1res loges cour, salon du glacier, avant-foyer, galerie du glacier, salon du soleil.

¹⁰ Stéphanie Romberg, caroline Bance, Marie-Solène Boulet, Myriam Kamionka, Alexandra Cardinale, Juliette Gernez, Anémone Arnaud, Julia Cogan, Noémie Djiniadhis, Marion gautier de Charnacé, Julie Martel, Caroline Osmond, Sofia Parcen, Benjamin Pech, Alessio Carbone, Yann Saïz, Pascal Aubin, Grégory Gaillard, Hugo Vigliotti, Jean-Baptiste Chavignier, Samuel Murez, Pierre Rétif, Francesco Vantaggio.

¹¹ Une transmission avec la participation de Jérôme Bel, Dominique Brun, Carolyn Carlson, Julia Cima, Coco, Raphaëlle Delaunay, Mathieu Doze, Jean-Pierre Frolich, Fanny Gaïda, Olivia Grandville, Diane Gonzales, Christophe Jeannot, Lasseindra, Catherine Legrand, Vera Mantero, José Montalvo, Marlène Saldana, Elisabeth Schwartz, Frédéric Seguet, Benjamin Serbin.

Présenté dans le cadre du *Festival Mettre en Scène, Retrospective* par Xavier le Roy (8 au 24 nov. 2012) est la deuxième exposition monographique du Musée de la danse consacrée à un chorégraphe (museedeladanse.org). Coproduit par Le Kwatt, ce projet bénéficie du soutien de l'Office national de diffusion artistique (Onda). *Rétrospective* est une invitation de Laurence Rassel, directrice de la Fondation Antoni Tàpies de Barcelone et a été conçu dans le contexte spécifique de ce lieu. Pour Le Roy, *Rétrospective* est la recherche d'un nouveau « mode de production chorégraphique » adapté à l'espace muséal (Cvejic, 2014, p.9-19). Pour Amalvi, *Retrospective* « questionne et active un ensemble d'œuvres immatérielles dans un nouveau projet d'exposition qui mêle différents niveaux de récits » (Amalvi, 2012).

Les salles sont investies pendant 6 heures par neuf danseurs¹² qui interprètent des éléments des dix dernières années de *solì* du chorégraphe créé entre 1994 et 2010 (Amalvi, 2012). À la fois spectateur et visiteur, le public entre en dialogue avec les interprètes qui composent tout au long de l'exposition leur propre rétrospective (Amalvi, 2012). Un carnet d'exposition accompagne et prolonge l'expérience de visite. Bojana Cvejic propose un texte d'introduction qui situe le travail chorégraphique et analyse chacune des œuvres présentées dans *Rétrospective* comme de la forme du solo dans le travail de Xavier Le Roy (Amalvi, 2012). On retrouve aussi deux conversations entre Xavier Le Roy et Bojana Cvejic issu d'un texte initialement publié par la Fondation Antoni Tàpies à l'occasion de l'exposition en avril 2012. Une biographie des artistes collaborateurs complète l'édition (Amalvi, 2012).

L'exposition *Anne Teresa De Keersmaeker : Films* (3 au 20 décembre 2012) invite le visiteur dans l'univers de la chorégraphe via des films de formats différents : captation de spectacle, documentaires, œuvres de vidéo-art et installation (museedeladanse.org). L'exposition rend compte de comment le cinéma vient à sa façon témoigner du mouvement et transmettre une danse. Dans la première salle du hall du musée, le film *Fase* de Thierry de Mey créée en 2002 d'une durée de 58 min. est présenté. *Fase* est l'adaptation cinématographique de *Fase, four movements to the music*

¹² Avec Cristina Blanco, Ben Evans, Lucie Germon, Anne Lenglet, João Martins Thierry Micouin, Karolina Rychlik, Gaël Sesboüé, Carme Torrent.

of *Steve Reich* créée en 1982. La pièce chorégraphique est composée de trois duos et d'un solo, chorégraphié sur quatre compositions du musicien Steve Reich (museedeladanse.org).

Rosas dabst rosas est présenté dans sa version cinématographique réalisé en 1997 par Thierry de Mey et filmée dans l'école RITO de l'architecte Henry Van de Velde. Exposé dans la deuxième salle du hall du musée, le film est une adaptation de la chorégraphie créée en 1983 (museedeladanse.org). *Répétitions*(1995) est un documentaire de Marie André, de 43 minutes pendant les répétitions d'*Elena's Aria*¹³. *Hoppla!* est un film de Wolfgang Kolb (1989) d'une durée de 52 minutes. C'est une version cinématographique de deux chorégraphies de Anne Teresa De Keersmaecker (Quatuor n. 4, (1986) et (Mikrokosmos, (1987)) sur la musique de Béla Bartok (museedeladanse.org). Lancé sur le site internet de la compagnie, *Re-rosa* invite à danser sa propre version et en faire un petit film et à le poster sur le site de la compagnie (museedeladanse.org). Dans le grand studio du Musée de la danse est exposé l'installation vidéo *Vocabulary* d'Aliocha Van der Avoort, créé en 2002, au Palais des Beaux-arts de Bruxelles dans le cadre de l'exposition *Rosas XX* (museedeladanse.org). Une vingtaine d'œuvres de la chorégraphe sont repris par la danseuse Cynthia Loemij (museedeladanse.org). Dans le petit studio *Top shot Violin Phase*, une installation de Thierry de Mey, réalisé en 2001 à partir de *Violin Phase*, la troisième partie de *Fase, four movements to the music of Steve Reich* (museedeladanse.org).

D'autres activités accompagnent l'exposition comme le film documentaire *Rain* réalisé par Olivia Rochette et Gerard-Jan Claes (museedeladanse.org). Le film propose une plongée dans le travail de transmission chorégraphique de la pièce aux danseurs du Ballet de l'Opéra national de Paris. *P.A.R.T.S@Rennes* est une résidence au Musée de la danse pour les étudiants de cette école de danse créée par Anne Teresa de Keersmaecker¹⁴. Enfin, un carnet d'exposition accompagne la visite. On y trouve un texte introductif de

¹³ Avec Anne Teresa De Keersmaecker, Fumiyo Okeda, Michèle Anne de Mey, Nadine Ganasse, Roxane Huilmand.

¹⁴ Basée à Bruxelles, elle offre une formation transdisciplinaire et s'impose comme un vivier de chorégraphes et d'interprètes et de performers singuliers.

Matthieu Mevel, une biographie de la chorégraphe, des photographies, un dessin, un descriptif pour chaque œuvres, accompagnés d'extraits des propos de la chorégraphe et d'extraits d'entretiens réalisés par Bojana Cvejic (Carnet d'exposition 2012). Pendant l'exposition, le spectacle *Partita 2* d'Anne Teresa De Keersmaeker avec cette dernière et Boris Charmatz est présenté à Brest, Nantes, Lorient et Rennes (museedeladanse.org).

PHOTO (5 au 31 mars 2012) est une exposition de Tim Etchells, Pierre Leguillon, Jean-Luc Moulène et Tino Seghal. Ils présentent trois stratégies photographiques pour rendre compte de danses. A partir de la question « quelle image décrit le mieux votre rapport à la danse ? » le metteur en scène Tim Etchells a constitué son *Photomusée de la danse* (museedeladanse.org). Tim Etchells a lancé une invitation à des amis danseurs, chorégraphes et performeurs pour leur demander des images qui se rapportent à la danse et au mouvement. Puis, des archives de l'histoire de la danse sont présentés. On retrouve par exemple, la photographie de *Roof piece* de Trisha Brown réalisé par Babette Mangolte en 1973, des clichés de Ong Keng Sen et de Fred Moten, des images du chorégraphe Jonathan Burrows et de la performeuse Kate McIntosh ou encore de Wendy Houston (museedeladanse.org).

Sur une proposition du Musée de la danse, Pierre Leguillon crée *La Grande évasion* composée de quatre cent vingt-quatre images trouvées sur internet (museedeladanse.org). *La Grande Évasion* s'inspire du film homonyme de John Sturge (1962) sur l'évasion groupée de prisonniers de guerre (museedeladanse.org). Le corpus rassemble des images sous des catégories comme « Poses plastiques », « Aristote et Phyllis » ou « Shiltologie », elles offrent au public la possibilité de s'approprier des représentations du corps humains dans leur singularité (museedeladanse.org). La danse apparaît ainsi dans « l'intention du geste de l'artiste » pour reprendre Marcella Lista (carnet d'exposition, 2012, p.24-28). Le lundi 5 mars à 19h, Pierre Leguillon présente la performance *Tableau vivant*, une mise en espace sur support imprimé de ce qui pourrait être un musée de la danse (museedeladanse.org).

Jean-Luc Moulène présente sept portraits de chorégraphes et danseurs dont la *Faucheuse*, une photographie de Steve Paxton habillé en faucheuse devant un décor de rochers, comme métaphore de la fixation du mouvement par l'image (carnet d'exposition, 2012). *Le Sphinx*¹⁵ est une rencontre entre la danseuse Julie Cima et le chorégraphe Boris Charmatz qui sont confrontés au dispositif photographique de Jean-Luc Moulène. En parallèle à l'exposition *PHOTO*, la résidence de Tino Sehgal propose un projet d'exposition chorégraphique sans objets qui mise sur « la vie des corps » (museedeladanse.org).

Le Petit Musée de la danse (2012, 2013, 2014) est une série de trois expositions pour jeune public autour de la question des sens, de la danse, des mots et de la photographie (museedeladanse.org). En groupe ou individuellement, en famille ou dans le cadre scolaire, les enfants sont accueillis par deux danseurs qui les accompagnent pendant le parcours de l'exposition. En 2012, *Petit Musée de la danse* accueillait pendant une fin de semaine 20-30 enfants de 4 à 14 ans autour de l'idée de qu'est-ce que peut être Le Musée de la danse des enfants. Des ateliers de danse, de philosophie, de dessins à la craie sont donnés. Les familles y découvrent aussi des œuvres plastiques, chorégraphiques et cinématographiques (museedeladanse.org). Un cahier d'exposition a été conçu et pensé pour les enfants afin de leur faire découvrir la création contemporaine (cahier de l'exposition, 2012). Le livret réunit des activités ludiques, des explications simples, des réflexions, des documents et des ressources sur la thématique de l'exposition (museedeladanse.org).

La seconde édition du *Petit musée de la danse* (2013) propose un parcours performatif. Accompagnés de deux danseurs¹⁶, à la fois guides, interprètes et meneurs de jeu, les visiteurs font l'expérience de la danse par le corps (museedeladanse.org). À l'entrée, on retrouve la pieuvre *haxapus* créée par les architectes de *rauumlaborberlin*. Deux danseurs devant le musée invitent les passants à découvrir le Petit musée de la

¹⁵ *Le Sphinx*, Julia Cima, Boris Charmatz et Jean-Luc Moulène, Paris, 26 mars 2003, Cibachrome contrecollé sur aluminium. 129 x 149 x 5 cm, Éditions de 3, Galerie Chantal Crousel.

¹⁶ Les danseurs-guides sont Magali Caillet-Gajan, Raphaëlle Delaunay, Gaspard Guilbert, Christophe Ives, Sophiatou Kossoko, Maud Le Pladec, Simon Tanguy, Shush Tenin.

danse. Dans le hall d'entrée, on retrouve une installation de Nicolas Couturier conçue sur un texte de Gilles Amalvi. Dans le grand studio, des images, des textes et des mots sont affichés sur les murs. Une série de photographies réalisées par Bruno Munari illustrant un article publié dans la revue *Domus* (revue italienne d'architecture de design et d'art, 1944) est exposé (museedeladanse.org). Une liste de verbe d'action (1967-68) de Richard Serra ainsi qu'une partition de mouvement pour trois interprètes *La fugue Mimique n.1* de Maurice Lemaitre (1959) sont présentés. Dans la même salle, un duo pour danseurs et chaises, intitulé *Chair* de David Gordon et Valda Setterfield créée en 1974 est présenté (museedeladanse.org). Puis, le petit studio a été transformé en salle de projection. Conçu en collaboration avec Sébastien Ronceray, une liste de films présente différents court-métrages¹⁷. Dans le couloir du musée sont affichés des partitions de danse (ex. Raoul Anger Feuillet, Vladimir Stepanov, Rudolf Laban). Le site est visible sur tablette et smartphones permettant de visiter l'exposition en ligne. Des photos sont aussi disponibles sur *tumblr*. Dans le cadre de cette édition, d'autres activités sont programmées comme *Adrénaline for kids !*, une projection gratuite au cinéma Arvor du film documentaire *Des enfants*, de Sophie Laly réalisé d'après les tournées à Lisbonne et à Paris de la pièce *Enfant* de Boris Charmatz puis le spectacle *Le cabaret discrétant*, d'Olivia Grandville d'après Isidore Isou clôture l'exposition (museedeladanse.org).

Le Petit Musée de la danse est également parti en tournée à la bibliothèque Saint-Herbain en 2014 dans le cadre de l'exposition *Le mot m'anime* réalisée avec les artistes chorégraphiques Magali Caillet-Cajan et Olivia Grandville (museedeladanse.org). Dans le cadre de l'exposition *Brouillon*, en collaboration avec la Crieée, centre d'art contemporain et le Pavillon, laboratoire de création du Palais de Tokyo à Paris, l'artiste Thierry Micouin fait une résidence à l'école Picardie à Rennes (museedeladanse.org).

L'exposition *Moments. Une histoire de la performance en 10 actes* (7 mars - 28 avril 2012) est présentée au Musée d'art contemporain ZKM à Karlsruhe en Allemagne sous le commissariat de Boris Charmatz, Sigrid Gareis et Georg Schöllhammer.

¹⁷ *Sea horses and flying fish*, Rick Raxten, 2004 ; *Le p'tit bal perdu*, Philippe Decouflé, 1993 ; *Les Rimes*, Alexandre Alexeïff, 1954 ; extrait des *Temps modernes*, Charlie Chaplin, 1936 ; *Koriezdeki*, Omar Sharits, 2009 ; *Il était une chaise*, Norman McLaren, 1957.

L'exposition pose la question de la représentation du performatif au musée et de la documentation (museedeladanse.org). L'objectif est de produire comme le note Céline Roux « des situations réflexives qui exposent un passé dans un présent tout en examinant et produisant le présent de ce passé » à partir d'un corpus, d'une dramaturgie, d'une temporalité et d'un double collectif (Roux, C.2016, p.83). L'accent est mis sur les travaux et performances de femmes depuis les années 1960¹⁸ (museedeladanse.org). Certaines artistes en personne fournissaient des informations sur leurs performances dans la salle d'exposition (museedeladanse.org)¹⁹. Les artistes Ruti Sela et Neil Beloufa présentent au public un film qui était réalisé pendant l'exposition même. Un catalogue est paru à la fin de l'exposition²⁰ (museedeladanse.org).

À partir d'une réflexion sur les liens entre la danse et la guerre, Boris Charmatz invite deux commissaires et théoriciens, Bojana Cvejić et Cosmin Costinaș à réfléchir sur les liens à établir entre ces deux « disciplines de corps l'une visant à tuer, l'autre à digérer des gestes présents, passés, futurs ? » (Carnet d'exposition, 2013). L'exposition *Danse – Guerre* (20 septembre - 24 octobre 2013) propose « une plongée dans l'inconscient de la danse et interroge les traces laissées par la guerre dans le corps de ceux qui l'ont vécue » (carnet d'exposition, 2013). Deux vidéos réalisés par Lennart Laberenz et Bojana Cvejić aborde cette question à partir de l'œuvre *War* d'Yvonne Rainer (1970) avec des interviews d'Yvonne Rainer et de Pat Catterson. Un autre vidéo porte sur la réflexion de Steve Paxton (... *in a non-wimpy way*) et les relations entre le contact-improvisation, l'aïkido et la guerre. Shir Hacham et Ido Feder proposent une évocation critique de la technique du mouvement d'Ohad Naharin avec l'œuvre intitulé *A dancing body offers legitimacy to the state*. Dans *Corps formés* Noé Soulier interroge la manière dont la géométrie est utilisée dans la danse classique et les pratiques militaires (carnet d'exposition, 2013). Dans *Messages to bricklane*, Franck Leibovici utilise des systèmes

¹⁸ Comme Marina Abramovic, Graciela Carnevale, Simone Forti, Anna Halprin, Rainhild Hoffmann, Channa Horwitz, Lynn Hershman Leeson, Sanja Ivekovic, Adrian Piper et Yvonne Rainer. <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/moments-une-histoire-de-la-performance-en-10-actes> (consulté le 15 février 2018).

¹⁹ François Chaignaud, Nikolaus Hirsch, Lénio Kaklea, Jan Ritsema, Christine De Smedt, Gerald Siegmund, Burkhard Stangl, Meg Stuart.

²⁰ « Moments. Eine Geschichte der Performance in 10 Akten » (dir. S. Gareis, P. Weibel. G. Schölhammer), Karlsruhe, ZKM, 2013.

de notations et propose une série de description d'images de propagande. Rabih Mroué présente deux installations vidéo intitulé *Between two battles* et *4 centuries are but a part of yesterday* autour d'une réflexion sur le corps marqué par la guerre. *Slet* est une vidéo de Marta Popivoda et Ana Vujanović qui présente une forme de reconstitution de l'avant-dernier « slet » des jeunesses communistes en Yougoslavie en 1987-88. L'exposition est conçue comme un agencement chorégraphique où documents, textes, dessins, partitions musicales, vidéos, interviews et films mais aussi objets et accessoires de théâtres dialoguent dans une mise en relief du problème danse-guerre (carnet d'exposition, 2013).

Invité au MOMA (New York) en 2013 par Ana Janevski et organisé en collaboration avec le *Department of Media and Performance Art* du MOMA, le Musée de la danse présente *Three Collective Gestures* (18 octobre-3 novembre 2013) projet décliné en trois volets et visible durant trois semaines dans les espaces du musée (Lepecki et Franco, 2014, p.3). Pour l'occasion un groupe de danseurs et performeurs américains s'associe à des danseurs européens. *20 danseurs pour le XXe siècle* présente vingt performeurs de différentes générations²¹ qui présentent des solos de danseurs, chorégraphes ou performeurs modernes et contemporains (museedeladanse.org). *Levée de conflits extended est une exposition performative* qui présente vingt-cinq mouvements performés en continu par vingt-quatre danseurs²². Enfin, avec *Flip book*²³ Boris Charmatz propose d'interpréter les images du livre *Merce Cunningham : fifty years of dance* de David Vaughan (Vaughan, 1997) comme si le livre était une partition chorégraphique (museedeladanse.org).

²¹ Avec Magali Caillet-Gajan, Ashley Chen, Jim Fletcher, Brennan Gerard, Trajal Harrell, Burr Johnson, Lénio Kaklea, Catherine Legrand, Morgan Lugo, Richard Move, Mani A. Mungai, Banu Ogan, Leiomy Prodigy, Christopher Roman, Shelley Senter, Valda Setterfield, Gus Solomons, John Sorensen-Jolink, Meg Stuart, Adam Weinert.

²² Avec Or Avishay, Matthieu Barbin, Eleanor Bauer, Magali Caillet-Gajan, Ashley Chen, Carlye Eckert, Kerem Gelebek, Gaspard Guilbert, Christophe Ives, Taoufiq Izeddou, Dominique Jégou, Lénio Kaklea, Jurij Konjar, Élise Ladoué, Stéphanie Landauer, Catherine Legrand, Filipe Lourenço, Naiara Mendioroz, Thierry Micouin, Alex Mugler, Andreas Albert Müller, Mani A. Mungai, Banu Ogan, Elise Olhandeguy, Qudus Onikeku, Felix Ott, Annabelle Pulcini, John Sorensen-Jolink et musique de Olivier Renou.

²³ Avec Boris Charmatz, Ashley Chen, Raphaëlle Delaunay, Christophe Ives, Lénio Kaklea, Mani A. Mungai, Valda Setterfield. Musique Olivier Renou, Lumière : Maël Iger.

En écho à l'exposition d'Esther Ferrer présenté au Frac Bretagne du 11 janvier au 14 avril 2013, le Musée de la danse présente *La Ribot Films* (20 janvier-7 mars 2013), une exposition de films de l'artiste madrilène La Ribot (museedeladanse.org). On retrouve également cinq œuvres emblématiques du travail de cette dernière: *Beware of imitations !* (2014, 15'), *Despliegue* (2001, 45'), *Film Noir 001* (2014, 13'), *Mariachi 17* (2009, 25') et *Travelling* (2003, 2x4) et *Laughing Hole*. Le spectacle *Carnation* de Lucinda Childs et *Mas distinguidas* de La Ribot est au programme (museedeladanse.org).

Sous le commissariat de Boris Charmatz, Sébastien Faucon et Sandra Neuveut, *La Permanence #1 : Rejouer la performance* (21 janvier-15 mars 2014) propose d'ouvrir en continu le Musée de la danse pendant toute l'année 2014. À chaque semaine, les visiteurs sont invités à découvrir une nouvelle œuvre et un scénario d'exposition en perpétuelle réécriture (carnet de visite, 2014). Dans le cadre de cette collaboration le Musée de la danse accueille des œuvres de la collection du CNAP. Pour le cycle d'ouverture, on retrouve par exemple la pièce chorégraphique *Kiss, 2004* de Tino Sehgal²⁴. L'exposition présente aussi les vidéos *Bruits, 1993, 3'30''* et *Bataille, 1993, 30'* de l'artiste Absalon. Roger Ballen expose les photographies en noir et blanc *Twirling wires, 2001*, *Head Inside shirt, 2001*, *Stefanus, 2001*, *Sullen, 2002*, *Bird Woman, 2003* et *Cloaked Figure, 2003*. La photographie en noir et blanc intitulée *Autoportraits, 1986-88* de John Coplans est aussi exposée. Guillaume Désanges avec la collaboration de Frédéric Cherboeuf présente *Child's Play, 2009-2011*, une exposition composée de traces de performances historiques reprises par des enfants. Joachim Kooster présente un film *Tarantism, 2007*, 16 mm, 6'30. Édouard Levé propose une série de 18 photographies couleur intitulées *Pornographie, 2003*. Aernout Mil présente *Lick, 199*, un vidéo de 25' (museedeladanse.org).

²⁴ Avec Anamaria Fernandes, Marzena Krzeminska, Lenaïg Le Yeuc'h, Weronika Lewandowska, Pénélope Parrau, Pedro Rosa, Simon Tanguy.

Le Musée de la danse et l'Université Rennes 2 présentent le colloque *Rejouer la performance* (museedeladanse.org)²⁵. D'autres œuvres sont présentés à l'extérieur du Musée de la danse. Au 40mcube, l'exposition *Quand les formes sont attitudes* regroupe des œuvres de Jimmie Durham, Emmanuelle Lainé, Steven Parrinon, Lili Reynaud Dewar et We re the Painters. Le Musée des beaux-arts de Rennes s'associe aussi à *La Permanence* en présentant des photographies de Maurice Tabard, des vidéos d'Eleanor Antin et de Jessica Warboys. Puis, des projections/conférences ont lieu dans l'auditorium de l'EESAB de Rennes. Une rencontre avec Nicolas Brasseur porte sur son projet photographique à partir de l'oeuvre d'Édouard Levé. Enfin, à l'Université Rennes 2 des projections de films de danse sont présentées (museedeladanse.org)²⁶.

Pour le deuxième volet de *La Permanence #2* (1 avril-17 mai 2014), le Musée de la danse invite les visiteurs à être à la fois spectateur, lecteur ou même interprète qui réalise sa propre exposition (museedeladanse.org)²⁷. On retrouve *Non, non*, 1973. une installation en mouvement de Jean Dupuy. John Giorno présente des impressions sur papier dont *Je fais la queue mes courses à la main et je veux sortir sans incident*, 2005, *Chacun est une déception totale*, 2005 et *Dompter des démons en Amérique*, 2005. César Vayssié présente *Tarkos Training*, 2005 une vidéo de 40'30''. Lawrence Weiner présente une œuvre sonore intitulé *And that was the trouble with Aristotle...*, 2010. Dora Garcia présente une installation multimédia interactive en présence d'un rédacteur/performeur intitulé *Instant narrative*, 2006-2008 (carnet d'exposition, 2013).

Parallèlement Hans Ulrich Obrist propose des performances de *Do It*. Dans cet ouvrage plus de 250 instructions sont données par des artistes afin de réaliser sa propre exposition. Chaque semaine, le Musée accueille un ou plusieurs artistes à réactiver ou à

²⁵ Avec Anne Bénichou, Johanna Renard, Antonie Bergmeier, Fabienne Dumont, Katrin Gattinger, Latifa Laäbissa, Franz Anton Cramer, Marie de Brugerolle, Céline Roux, Catherine Wood, Marina James-Appel, Marie Frampier et Barbara Clausen.

²⁶ Yvonne Rainer (*Trio A ; Dance fractions for the west Coast*), Gordon Matta-Clark (*Tree dance, Tree house : Automation House*), Jean Claebout (*Am Forbeigehen*), Ocko damir (*The Moon shall never take my voice*), Christian Marclay (*Mixed reviews*).

²⁷ Visite de l'exposition en mai 2014.

compléter ces protocoles d'exposition (museedeladanse.org)²⁸. À l'Université Rennes 2²⁹, et au EESAB de Rennes³⁰ des projections de films de performance sont présentées. Une rencontre performée avec Emmanuelle Huynh et Jan Kopp a lieu à la Criée, centre d'art contemporain à Rennes. La pièce d'Emmanuelle Huynh, *Bord* avec des textes de Christophe Tarkos est reprise par les étudiants de l'École du Théâtre National de Bretagne (museedeladanse.org).

Dans le cadre de l'exposition *La Permanence #3*, le *Petit musée de la danse* propose aux enfants de 6 à 10 ans un laboratoire chorégraphique autour de la photographie. Un parcours guidé par des danseurs amène les enfants à apprendre à bouger devant un appareil vidéo, à rejouer des photographies, fabriquer des flip-book et suivre un atelier pré-cinéma par Francesca Veneziano (museedeladanse.org). L'activité *Adrenaline for kids !* est également proposé. Sous le format d'un *dance floor*, les jeunes de moins de 16 ans sont invités à venir danser. L'exposition invite à découvrir des vidéos³¹, des installations *in situ*³² et des photos³³ issues du fonds du CNAP qui abordent des liens entre arts visuels et arts vivants (museedeladanse.org). Un programme de films est conçu par Sébastien Ronceray et l'association Braquage puis est diffusé en continu durant le temps de l'exposition (museedeladanse.org)³⁴. Enfin, la conférence *Le chorégraphique traversé par la photographie* est donnée par Julie Perrin au sujet de l'influence de l'art photographique sur la construction du corps et de la danse (cahier d'exposition, 2014).

²⁸ Claudia Triozzi, Simon Tanguy, Marlène Saldana, Nicolas Coutiruer, les étudiants du Master Métiers et arts de l'exposition de l'Université Rennes 2 et Yaïr Barelli.

²⁹ Ocko damir (Three songs for a muted voice and various sounds, 2012, Christian Marclay (American Sign Language, 1999-2001).

³⁰ Saverio Lucarielle (Du volume, du relief, du plat, de l'Arrondi, 1998), Marie-Ange Guillemot (La démonstration du Chapeau-Vie dans la salle d'art précolombien, 1995, Absalon (Proposition d'habitation, 1990 et Solutions, 1992), Alexandre Perigot (Teatro y simulacro, 1999 et Kill Kill Chorégraphie, 1996). Gratuit et ouverts à tous.

³¹ *Lamp*, 2002 et *Mouse*, 2007, Teun Hocks .

³² *Tapis rouge*, 2014, Pauline Boyer & Erik Houllier ; *Photomusée de la danse*, 2014, Tim Etchells ; *La grande évasion*, 2012, Pierre Leguillon.

³³ (sans titre), 2000-2002, Hicham Benohoud ; *Courrèges*, 1965, Pierre Boulat ; *La chute 13, 14, 16*, 2006, Denis Darzacq ; *Pincettes*, 1994, Michel François ; *N.33* (courir après le temps) 2000 et *N.118* (s'aimer), 2000 Gilbert Garcin ; *Matrix*, 2004, Robin Rhode.

³⁴ Chronophotographie d'Étienne-Jules Marey et stop motion de Pascal Base.

Le Musée de la danse et le CNAP ouvrent un quatrième cycle autour de la thématique de la création de Boris Charmatz : *manger. La permanence #4* (23 sept-22 nov. 2014) qui présente le travail de l'artiste Michel Blazy qui transforme le hall du musée en un organisme végétal. Les vidéos *EAT* et *My lunch with Anna* du chorégraphe Alain Buffard aborde les dimensions rituelles et sociales de l'acte de manger. La Ribot dispense un cours de cuisine-totale dans la vidéo *Another pa amb tomaquet*. Le collectif Åbäke ouvre un laboratoire réflexif et transforme *La Permanence* en événement où regarder, sentir, toucher, goûter, expérimenter à partir d'objets, de films et d'évènements (museedeladanse.org).

Levée \ Les Disparates (10 au 28 mars 2015) est une exposition de films de Boris Charmatz et César Vayssi (museedeladanse.org). *Les Disparates*, (2000, 22') est un film réalisé par Vayssié d'après une chorégraphie originale de Boris Charmatz et Dimitri Chamblas. *Levée* (2014, 14'14) est un film de danse entre plongée abstraite, documentaire et film de genre réalisé par Charmatz et Vayssié, tourné dans la Ruhr en Allemagne sur un site minier (museedeladanse.org).

Dans le cadre du programme des performances de la Tate Modern, le Musée de la danse et quatre-vingt-dix danseurs invités prennent possession du musée pendant 48 heures. Avec *If Tate Modern was Musée de la danse ?* (15,16 mai 2015 de 12h à 22h), les visiteurs sont invités à participer à des échauffements publics, découvrir le travail du chorégraphe et danser (museedeladanse.org). Les diverses activités de la programmation sont filmées par la BWW Tate live et diffusé sur Youtube. L'événement propose un échauffement d'une heure avec Boris Charmatz à la Turbine Hall. *À bras-le-corps* de et avec Dimitri Chamblas et Boris Charmatz est présenté. *Levée de conflits* est présenté dans trois versions : un solo de Boris Charmatz de trente minutes ; une version ouverte à tous de cinquante minutes et une version extended, entre exposition chorégraphique et installation de 1h30 (museedeladanse.org). L'atelier *Adrenaline* est présenté en mode dance floor ouvert à tous avec DJ Oneman, Nathan Gé Wilkins et Dj Jonjo. *Roman photo* de Boris Charmatz est adapté par Olivia Grandville

pour un groupe de non-danseurs pendant 50 min. L'œuvre chorégraphique *manger* de Boris Charmatz est présenté dans le public. Au deuxième niveau du musée, *l'expo zéro* d'une durée de 5hr est présentée. *20 danseurs for the XX century* fait également partie de la programmation et est présenté durant 5hr au niveau 2, 3, et 4 du musée. Un guide du visiteur est consultable et téléchargeable sur le site internet de la Tate Moderne et offre plus d'informations sur le programme, les artistes et le projet³⁵. Les activités du samedi sont retransmises en direct sur tate.org.uk/dancingmuseum. Parallèlement, le théâtre Sadler's Wells présente du 17 au 23 mai les œuvres chorégraphiques *Aatt enen tionon* et *manger* de Boris Charmatz ainsi que *Partita 2* avec Anne Teresa De Keersmaecker et Boris Charmatz (museedeladanse.org).

Dans le cadre des Ateliers Portes Ouvertes/ Rentrée des arts visuels initié par la Ville de Rennes, le Musée de la danse présente *Yvonne Rainer-Danse ordinaire* (13-24 oct. 2015), une exposition de films de danse offrant un aperçu du travail de la chorégraphe (museedeladanse.org)³⁶. Certains films sont présentés en collaboration avec le CND et l'Université Rennes 2³⁷. Une rencontre/conférence avec Yvonne Rainer intitulé *Doing Nothing/Nothin'Doin' : Revisiting a minimalist approach to performance* engage une réflexion sur le minimalisme dans la danse post-moderne (museedeladanse.org). Dans le cadre de l'exposition, une projection du film *Journeys from Berlin/1971* d'Yvonne Rainer complète la programmation de l'exposition (museedeladanse.org)³⁸.

³⁵ If Tate Modern was Musée de la danse ? <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/48353>

³⁶ Yvonne Rainer est danseuse, chorégraphe, cinéaste, théoricienne et poète. À 81 ans, elle est une grande figure des avant-gardes américaines. Elle débute dans les années 1960 au sein du collectif *Judson Dance Theater* et travaille le geste dansé par le biais d'une approche du corps quotidien.

³⁷ Les films présentés sont : *Three Satie spoons* (1961), *Three seascapes* (1962), *We Shall Run* (1963), *Hand Movie* (1966), *Trio A* (1966), *Chair/Pillow* (1969), *Connecticut Rehearsal*, répétitions du *Continuous Project-Altered Daily*(1969), *Trio A with flags* (1970), Performances du Grand Union (1972), *Rainer Variations*, extraits (2002), *Spiraling Down* (2008), *Assisted Living: Good Sports 2* (2011).

³⁸ Avec Annette Michelson, Cynthia Beatt, Antonia Skarmeta, Amy Taubin, Vito Acconci. 16 mm numérisé, couleur et noir et blanc, 125 min.

À l'invitation de François Piron, commissaire de la 5^e édition des Ateliers de Rennes, des œuvres de vingt-neuf artistes internationaux sont rassemblées dans le cadre de *Incorporated! Biennale d'art contemporain*. Le Musée de la danse présente *Dancers sleeping inside de building* (1^{er} octobre-11 décembre 2016). L'artiste Jean-Pascal Flavien réalise une maison de sommeil dans le jardin du Musée de la danse (museedeladanse.org). La maison est à la fois un objet sculptural, un habitat, une installation, un lieu de vie, un décor, un espace de travail et un dispositif d'exposition autonome (carnet d'exposition, 2016, p.7). Chaque nuit, un danseur vient habiter la maison³⁹. Son activité de nuit est séquencée selon une partition qui impose certains déplacements (carnet d'exposition, 2016). Pendant la durée de la biennale, des étudiants de l'école des beaux-arts de Rennes se tiennent en narrateurs mettant de l'avant le témoignage du public et offrant une autre lecture de l'œuvre (museedeladanse.org)⁴⁰.

Le centre culturel Les Champs Libres, le TNB et le Musée de la danse s'associent et proposent un parcours autour des créations du chorégraphe William Forsythe⁴¹ dans le cadre de l'exposition *William Forsythe* (20 mars-6 mai 2018). Le Musée de la danse présente une installation intitulée *Vis-à-vis William Forsythe / Boris Charmatz* (museedeladanse.org). En regard du projet du CD-ROM *Improvisation Technologies* de William Forsythe, le Musée de la danse présente le film *Lectures from Improvisation Technologies* en regard d'œuvres qui ont utilisé ou détourné ce processus (museedeladanse.org). Boris Charmatz présente *Toucher toutes les parties du corps avec toutes les parties de l'autre corps*, une séquence filmée d'un spectacle dans laquelle ce dernier et Raimund Hoghe s'inspirent d'un exercice de Forsythe (museedeladanse.org). Noé Soulier prolonge cette réflexion avec la pièce *Mouvement sur mouvement* qui souligne l'héritage du chorégraphe américain (museedeladanse.org).

³⁹ Danseurs-habitants en relais : Olga Dukhovnaya, Linda hayford, Emmanuelle Huynh, Latifa Laäbissa, Maud Le Pladec, Alain Michaud, Thierry Micouin, Léa Rault, Simon Tanguy.

⁴⁰ Ce travail est le fruit d'un workshop encadré par Christelle Familiari.

⁴¹ Les Champs libres présente l'installation *Nowhere and everywhere at the same time, N° 2*. Plus de 150 pendules suspendus au plafond se balancent selon un rythme savamment conçu, dessinant un labyrinthe en mouvement constant à travers lequel le spectateur doit se frayer un chemin. Le TNB présente trois pièces du répertoire du chorégraphe repris par la Compania Nacioanle de danza de Espana sous la direction de José Carlos Martinez. Le film documentaire *William Forsythe au travail* d'André S. Labarthe (1988, 56') est aussi présenté.

Enfin, le commissaire Romain Bigé propose l'exposition *Gestes du Contact Improvisation* (25 avril-5 mai 2018) qui présente une cartographie de cette pratique chorégraphique née dans les années 1970 au travers la photographie, des vidéos, des revues littéraires, mais aussi des extraits de manuels de physiologie qui inspirent les fondateurs du *contact Improvisation* (museedeladanse.org). Les visiteurs sont aussi invités à voir des danseurs au travail et à partager l'espace avec eux et découvrir cette pratique (museedeladanse.org).

6. Dossier photographique du Musée de la danse

Le Centre chorégraphique National de Rennes / Musée de la danse



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017

Entrée et accueil



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017

Salle d'exposition



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017

Bibliothèque



© Julie-Anne Côté, 2017

Grande salle d'exposition



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017

Grand studio



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017

Jardin



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017

Loge



© Julie-Anne Côté, 2017

Cuisine



© Julie-Anne Côté, 2017

Bureau technique



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017

Archives et affiches conservés dans le bureau technique



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017

Centre de documentation et conservation d'archives



© Julie-Anne Côté, 2017



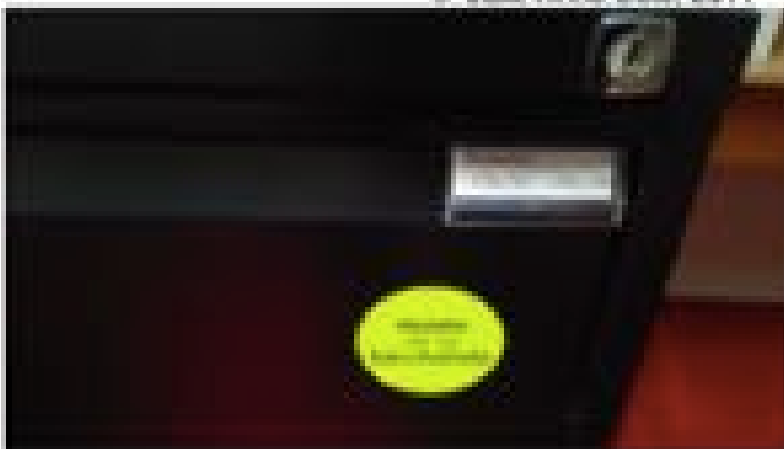
© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017

L'entrepôt



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017

Atelier et équipement technique



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017

Boite de rangement et de tournée



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017

Caisse d'entreposage des décors



© Julie-Anne Côté, 2017



photos Julie-Anne Côté, 2017

Conservation des archives



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017



© Julie-Anne Côté, 2017

Carnets et programmes d'expositions

musée de La danse

préfiguration du 21 au 26 avril 09

Le musée de la danse se présente au public à l'occasion de la préfiguration de son espace d'exposition. Cette exposition est organisée en collaboration avec le Théâtre National de Bretagne et le Musée de la danse de Rennes. Elle est présentée au Musée de la danse de Rennes, 28 rue Saint-Malo, du mardi au dimanche, de 14h à 18h.

Le musée de la danse de Rennes est un espace d'exposition dédié à la danse. Il est situé au 28 rue Saint-Malo, dans le quartier Beauregard. Le musée est ouvert du mardi au dimanche, de 14h à 18h.

jeudi 23, vendredi 24 à 18h30
concert 20 à 21h
Peck Provan de la mortelle

jeudi 23 à 14h et 16h
Romain Pichot

jeudi 23 de 14h jusqu'à 17h du mardi
happening
«étrangler le temps»

jeudi 23 de 10h à 12h
concert de Bourne Ouligan

jeudi 23 pendant le happening
Exaltés avec les mots
atelier d'écriture de Julie Poitou

jeudi 23 et vendredi 24 à 20h30
À l'heure de temps

jeudi 23 à 10h
Progression rock avec

**musée de
La danse**
préfiguration
du 21 au 26 avril 09

spectacles performances formations
et happening «étrangler le temps»
au 28 rue Saint-Malo - Rennes
au Théâtre National de Bretagne
au Garage - quartier Beauregard

La danse et ses artistes ne sont jamais restés enfermés dans une discipline ou une forme préétablie. Ils ont toujours été à la recherche de nouvelles formes d'expression, de nouvelles manières de raconter, de nouvelles manières de vivre. La danse de la danse est un espace d'exposition dédié à la danse. Elle est présentée au Musée de la danse de Rennes, 28 rue Saint-Malo, dans le quartier Beauregard. Le musée est ouvert du mardi au dimanche, de 14h à 18h.

**musée
historique
de la danse**

**musée
des sciences
de la danse**

**écomusée
de la
danse**

**musée
ethnologique
de la danse**

**musée
du costume
de la danse**

**musée
des arts
de la danse**

**musée
précaire
de la danse**

**musée
virtuel
de la danse**

**musée des
techniques
de la danse**

**musée
des métiers
de la danse**

**musée
vivant
de la danse**

**musée
sonore
de la danse**

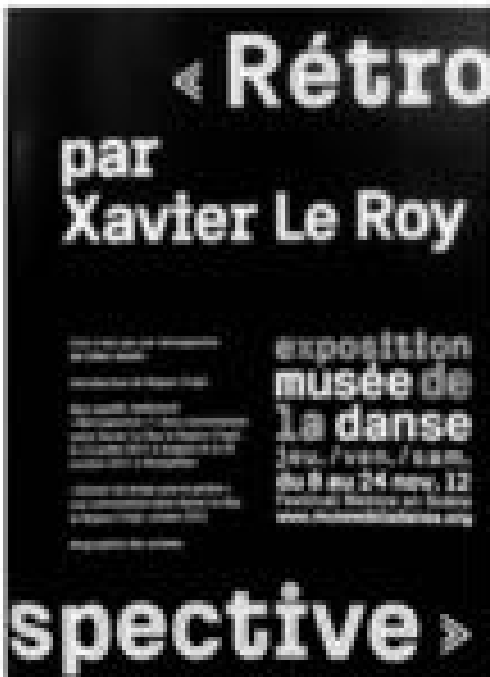
© Musée de la danse



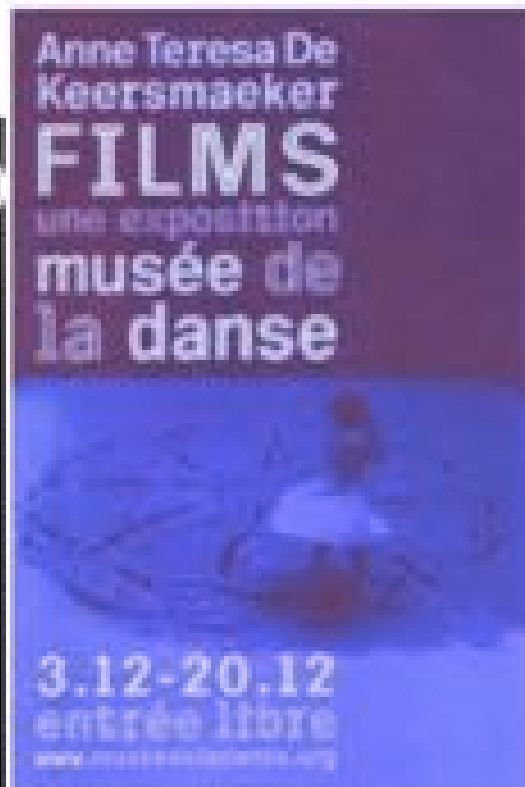
© Musée de la danse



© Musée de la danse



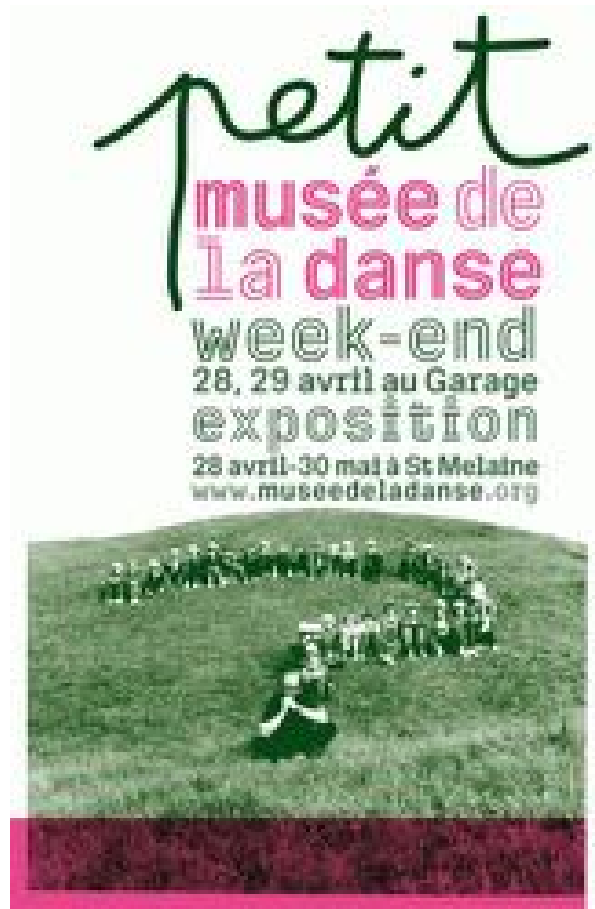
© Musée de la danse



© Musée de la danse



© Musée de la danse



© Musée de la danse



© Musée de la danse

© Musée de la danse



Do it © Julie-Anne Côté, 2014



© Julie-Anne Côté, 2014

Lygia Pape, *Good Blood* (2002). Asseyez vous sur les chaises, prenez un glaçon rouge, laissez le fondre dans vos mains au-dessus du tissu. Celui dont le glaçon aura fondu en premier, aura le good blood.



© Julie-Anne Côté, 2014

Juan Jonas, *Instruction* (2002). Accompagné ou non de musique, dansez avec un fusai et laissez vos mouvements faire des traces sur les surfaces de la boîte.



© Julie-Anne Côté, 2014

Hassan Sharif, *Black Lines* (2012). Prenez un posca noir et dessinez quelques lignes droites et/ou ondulées en suivant la logique de la séquence.

Three Collectives Gestures de Boris Charmatz, MOMA, New York



© 2013, The Museum of moderne Art, New York , Julieta Cervantes

Retrospective de Xavier Le Roy, Pompidou, Paris



© 2014, Julie-Anne Côté

7. Partenaires du Musée de la danse

Artistes :

Depuis 2009, le Musée de la danse travaille régulièrement sur les projets d'éducation artistique et culturelle avec : Jean-Baptiste André, Nicolas Couturier, Katja Fleig, Emmanuelle Huynh, Stéphane Imbert, Julien Jeanne, Dominique Jégou, Catherine Legrand, Anne-Karine Lescop, Maud Le Pladec, Thierry Micouin, Mani Mungaï, Pénélope Parrau, Pascal Queneau, Céline Roux, Sébastien Ronceray, Gaël Sesboüé, Simon Tanguy, Francesca Veneziano.

Etablissements scolaires et partenaires :**Petite enfance**

Crèche Pauline Kergomard

Crèche Jean Piaget

Ville de Rennes / Direction de la Petite Enfance / Formation continue

Ecoles primaires

Rennes :

Écoles publiques : Moulin du Comte, Duchesse Anne, Guyenne, Jean Moulin, Joseph Lotte, Louise Michel, Marie Pape Carpentier, Picardie, Sonia Delaunay, Trégain.

Écoles privées : Saint Jean Bosco Ecole et Saint Laurent (Rennes)

Ille-et-Vilaine :

Ecoles : Le Jardin des sons (Martigné Ferchaud), Vert Buisson (Bruz), Guy Gérard (Pacé), Charles Tillon (La Bouexière), Arche de Noé (Bourgbarré), école élémentaire publique de Combourg), François Lebrun (St Sulpice des Landes), Arc En Ciel (Montreuil-Le-Gast), Saint Exupéry (Piré-sur-Seiche), Saint Martin (Guichen)

Côtes d'Armor :

École Mathurin Méheut (Lamballe)

Finistère :

Ecoles : Chateaubriand (Guilers), Pen ar Sreat (Brest), Kériscoualc'h (Locmaria-Plouzané), Marcel Aymé (Milizac)

Autres : Ecole Moclard (Avignon)

Formation de formateurs

Inspection académique

DDEC

IUFM

ISFEC

OCCE / Office Central de la Coopération à l'Ecole

Temps périscolaires

Centre de loisirs (Bruz)
Centre de loisirs d'Irodouer
MJC Maison Bleue (Rennes)
Maison de Suède (Rennes)
Ligue de l'enseignement

Collèges

Collège d'Echange (Rennes)
Collège Jacques Brel (Noyal-sur-Vilaine)
Collège Le Guillevic (Saint Jean de Brévelais)

Lycées

Lycée Bréquigny, option danse (Rennes)
Lycée Saint Geneviève, option danse (Rennes)
Lycée agricole La Touche (Ploërmel)
Lycée professionnel Abbé Pierre (Tinténiac)
Lycée Jean Macé (Lorient)
Lycée Voltaire (Orléans)
Lycée Jacques Cartier de Saint Malo
Lycée Victor et Hélène Basch de Renens
Dispositif Lycéens en Avignon : Lycées Beaumont de Redon, Brocéliande de Guer, Paul Sérusier de Carhaix, Julien Crozet de Port-Louis

Formation/enseignement secondaire

Université Rennes 2 : Département d'Histoire de l'art, Département Arts Plastiques, Département des Arts du spectacle, Département des Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives, Service Interuniversitaire des Activités Physiques et Sportives, Service Culturel, Le cinéma Le Tambour
Université Lorient, Master métiers du patrimoine
Université Paris 8, Département danse
Université des arts de Berlin, HZT
DU projet culturel et communication, Lycée Jeanne d'Arc, Rennes
BTS design graphique, option communication et médias numériques du lycée Bréquigny
ESUP (école supérieure de commerce et management), Rennes.
BPJEPS Animation Culturelle - IBEP Rennes

Enseignements artistiques

EESAB sites de Rennes, Quimper,

LISAA (Rennes)

Ecole d'art d'Avignon

Ecole des Arts Décoratifs de Strasbourg

Institut des Arts et des Chorégraphies, Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles-

Ecole Supérieure des Arts

Diplôme Supérieur d'Arts Appliqués du lycée Bréquigny

Conservatoires de Rennes, Lorient, Sarzeau

Association des conservatoires de Bretagne

Cefedem Nantes - formation Danse

Partenaires culturels

Arts Vivants en Ille-et-Vilaine

Braquage, association de diffusion du cinéma expérimental

Escabelle

Extension Sauvage/Figure Project

FRAC Bretagne

La Criée – centre d'art contemporain

Le Quartz

Le Triangle

Médiathèques de Saint Herblain, Combourg, Melesse, Vignoc et Tinténiac

Musée Manoli

Musiques et Danses en Finistère

Opéra de Rennes

Théâtre de Lorient

Théâtre de Poche Hédé

Théâtre National de Bretagne, Rennes

Travesias

Partenaires sociaux

Tout Atout

Foyer Logis La Poterie (Rennes)

Foyer de vie (Orgères)

Clinique de La Borderie (Rennes)

Sources : museedeladanse.org

Annexe D : la Fondation Jean-Pierre Perreault

1. État des lieux voués à la préservation de la danse au Canada

Écoles et universités

Bibliothèque des Arts de l'Université du Québec à Montréal (UQAM)
Bibliothèque de l'Université Concordia à Montréal
Bibliothèque de l'Université de Montréal
Bibliothèque de l'Université Laval à Québec
Médiathèque de l'École de danse contemporaine de Montréal
Bibliothèque de la danse Vincent-Warren, Montréal
Bibliothèque Erik Bruhn, Toronto
Université de York, Toronto
Performing Arts center, Toronto Reference Library

Centres institutionnels ou gouvernementaux

Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ)
Bibliothèque Archives du Canada (BAC)
Office national du film (ONF)
Centre de documentation du Musée d'art contemporain de Montréal
Société Radio-Canada
Cinémathèque québécoise
Musée de la civilisation à Québec

Compagnies ou organismes de danse

Fondation Jean-Pierre Perreault
Centre de documentation de Tangente
Regroupement québécois de la danse (RQD)
Studio 303
Centre de documentation Marius-Barbeau
Dance Collection Danse (DCD), Toronto
Winnipeg dance preservation Initiative (WDPI)
Toronto Dance theater
Dancemakers, Toronto
DANS (Dance Nova Scotia)
Live Art Production, Nova Scotia
The Dance Center, Vancouver
Vancouver Ballet Society
Dance Saskatchewan Inc Resource center

Plateforme numérique

La fabrique culturelle
Vithèque, la collection en ligne de Vidéographe
Collection numérique de signatures motrices de danseurs québécois, Lartech-technochorégraphie, UQAM
Le musée virtuel du Ballet National du Canada
La chambre blanche
Centre national des arts du Canada

Source : Regroupement québécois de la danse, 2019.

2. Expositions monographiques de Jean-Pierre Perreault

2008

Place des Arts
Foyers du Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts
Eironos, Les Années de Pèlerinage
Montréal, Canada
Exposition permanente

2001

Hummingbird Center
The Comforts of Solitudes
Toronto, Canada
Exposition solo

1998

Maison de la culture de Gatineau
Galerie Art-Image
Les Années de Pèlerinage
Gatineau, Canada
Exposition solo

1998

Festival New Moves
CCA, Contemporary Center for the Arts
Les Années de Pèlerinage
Glasgow, Royaume-Uni
Exposition solo

1996

Musée d'art contemporain de Montréal
Les Années de Pèlerinage
Montréal, Canada
Exposition solo

1995

Musée de Joliette
Joliette, Canada
Exposition de groupe

1994

King's Theatre
La Vita
Edimbourg, Royaume-Uni
Exposition solo

1994

Galerie du Grand Théâtre de Québec
Québec, Canada
Exposition solo

1993

Galerie de l'Agora de la danse
Adieux
Montréal, Canada
Exposition solo

1991

Dansen Huis, (Maison de la Danse)
Flyckt
Stockholm, Suède
Exposition solo

1989

Galerie Oboro
Montréal, Canada
Exposition solo

1988

Wave Hill House Gallery
First New York International Festival for the Arts
Piazza
New York, États-Unis
Exposition solo

1988

Théâtre Singel
Nuit
Anvers, Belgique
Exposition solo

Source : Fondation Jean-Pierre Perreault

3. Exemple d'une Boite chorégraphique de la Fondation Jean-Pierre Perreault

DUOS POUR CORPS ET INSTRUMENTS

CRÉATION ORIGINALE, 2003
[RE]CRÉATION, 2014



Une œuvre chorégraphique de Danièle Desnoyers

BOÎTE
CHORÉ-
GRAPHIQUE
© Fondation Jean-Pierre Perreault











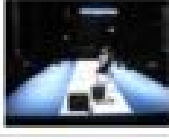



© Fondation Jean-Pierre Perreault

Table des matières

	Biographie	3
	Crédits de la boîte chorégraphique	6
	HISTORIQUE	7
	Crédits de l'œuvre originale	9
	La recréation de 2014	10
	Calendrier des représentations	11
1.	NOTES CHORÉGRAPHIQUES	13
	1.1 Notes brèves autour d'un projet	15
	1.2 Extraits des carnets de notes	19
	1.3 Notation chorégraphique	29
	1.4 Schémas chorégraphiques	79
2.	SCÉNOGRAPHIE	91
	2.1 Aménagement de l'espace scénique	93
	2.2 Création et design sonore: Nancy Tobin	101
3.	COSTUMES ET MAQUILLAGE	119
	3.1 Conception des costumes: Denis Lavoie	121
	3.2 Maquillage	133
4.	ÉCLAIRAGES	135
	4.1 Conception des éclairages: Marc Parent	137
	4.2 Régie d'éclairage (2014)	141

Table des matières

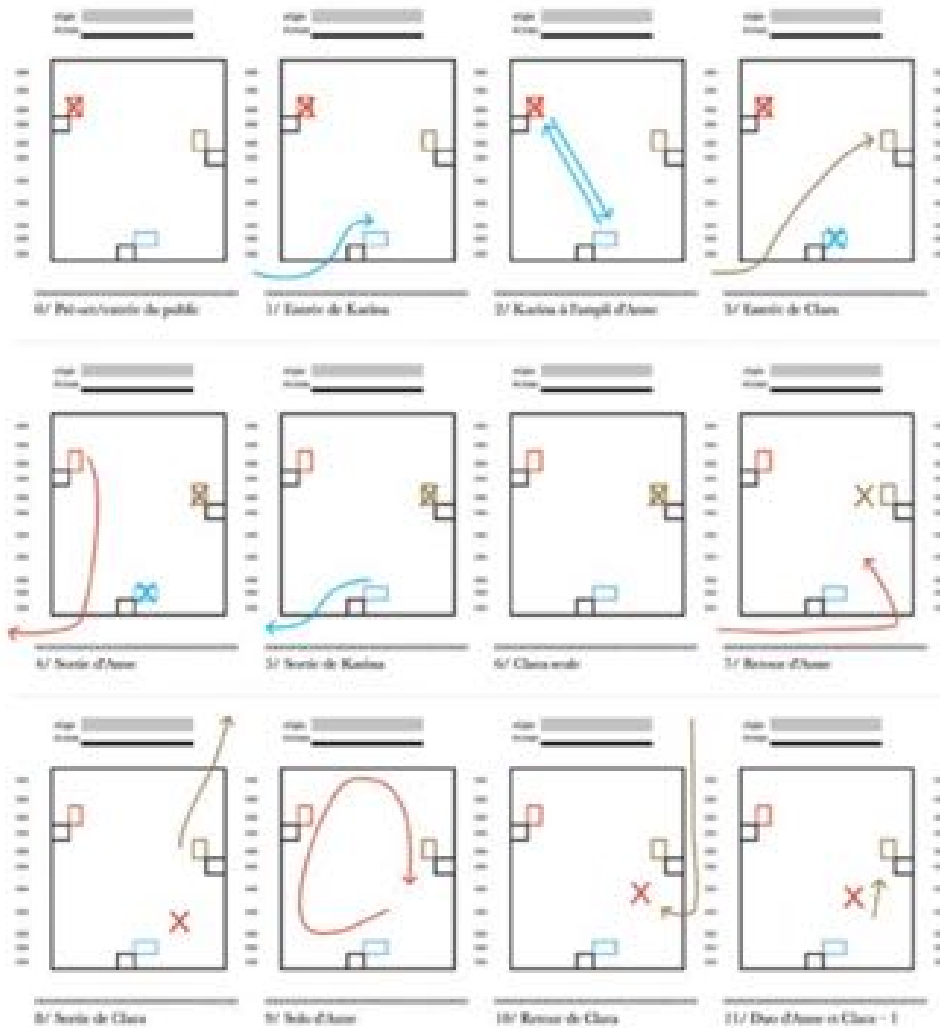
5.	PRODUCTION	177
5.1	Fiche technique du spectacle (2014)	179
5.2	Horaire Agora de la danse (2014)	185
5.3	Programme Agora de la danse (2014)	189
6.	DOCUMENTS VISUELS ET SONORES	195
6.1	Liste des documents sur DVD	197
7.	REVUE DE PRESSE	201
7.1	Chorégraphie originale (2003)	203
7.2	Recréation (2014)	213

PLAN LARGE	DÉTAIL	DESCRIPTION	REPÈRES
 duo d'Anne et de Karina		Consignes pour Anne et Karina. Les deux interprètes ont chacune une partition de nature différente. Elles ont chacune leur parcours spatial et vivent chacune un état particulier, mais elles doivent se retrouver à des moments précis, dans des espaces précis, pour des interventions communes.	
		Consignes pour Karina. La partition de Karina est écrite. À travers la gestuelle, Karina s'abandonne complètement au plaisir de danser. Elle est enthousiaste et souriante. Anne vient l'accrocher à un certain moment, l'interrompt dans son action, la bouscule, mais Karina toujours reprend sa partition et ne semble pas vraiment perturbée par les interventions d'Anne. Elle est trop investie dans sa danse pour avoir pleinement conscience d'Anne.	
		Consignes pour Anne. Tout au long du duo, Anne conserve l'état d'esprit dans lequel elle était pour son solo. Mais, lorsque Karina arrive sur le plateau, Anne réduit son énergie et l'amplitude de ses mouvements. Elle voit Karina, est consciente de sa présence, mais reste ancrée dans son univers.	
		Anne suit l'action de Karina, même dans sa « déconnexion », car elle doit interagir avec Karina à des moments précis. Dans ces interventions, elle cherche à arriver au dernier instant, pour donner l'impression que ces interventions sont fortuites et spontanées. Anne peut accrocher le bras de Karina, s'asseoir sur elle, l'amener vers elle, etc.	
 duo d'Anne et de Karina		Anne profite de la présence de Karina pour continuer son « dérapage ». Les deux interprètes ne s'ignorent pas complètement ni ne sont entièrement à l'écoute de l'autre. Elles ont chacune une voie à poursuivre, et le spectateur doit avoir l'impression que c'est un peu le hasard et la douce folie, qui les amènent l'une vers l'autre, ou l'une sur l'autre.	
			T: 29 min 30 s V: 32 min 34 s
			

LA SCÈNE CHORÉGRAPHIQUE

Duos pour corps et instruments
Marec (chorégraphie de Double Dessèyn)

Schémas chorégraphiques

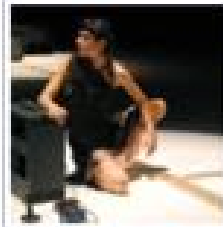


— Régie sonore et vidéo

Plan pour usage en interne - RÉGIE SONORE et VIDÉO 2014

SECTION	NOTES	SON	MANIPULATION SON
ENTRÉE SPECTATEURS	DESUT AMB (S.O.C.) AD LIB... (à faire avant de lui que d'être...)	CO-LOOPS SON "Tête à tête" ou "de mains" (loop) CO-LOOPS SON "Tête à tête" ou "de mains" (loop) (loop)	-20 / -10 /
DESUT DU SPECTACLE	FERMETURE DES PORTES MURNA ENTRE ET ALLURE (SON AMPLI) MURNA MURNA FERME (SON AMPLI) (D'AMBI ET) CLARA ENTRE ET OUVRE VOLUME DE SON AMPLI MURNA FERME LE VOLUME DE SON AMPLI...	CO-LOOPS SON "Tête à tête" ou "de mains" (loop) (loop) Changer de CO dans hauteur B + tête à amp de MURNA Faire le amp de CLARA Faire un amp de MURNA Faire un amp de CLARA pour MURNA. Faire un amp de MURNA.	-10 / -10 / -10 / -10 / -8 /
SECTION	NOTES	SON	MANIPULATION SON
	CLARA SE FENDE POUR FERMER LE VOLUME DE SON AMPLI	"Cronache" (loop) entre CO A #1 et Ampli de CLARA	CO A #1 -10 / CLARA -8 /
Entrée d'AMBI	AMBI ENTRE...		
CO-LOOPS de CLARA	CLARA ENTRE... (S.O.C.)		
MURNA	MURNA SORT S.O.C. CLARA... (S.O.C.)		
MURNA	MURNA... les parties de MURNA...		
MURNA	MURNA... les parties de MURNA et d'être MURNA MURNA... les parties de MURNA... (S.O.C.)	MURNA SOURCES (loop)	CO B #1 -8 /
MURNA			
CO-LOOPS de CLARA	(S.O.C.)		
MURNA	MURNA... les parties de MURNA et d'être MURNA MURNA... les parties de MURNA... (S.O.C.)	CO-LOOPS de CLARA Bonne CO en peu pour rendre plus MURNA	CO A #2 -8 / CLARA + -10 /

— Clara Furey



Robe kaki foncé, sans manches
 Jupón luisant beige
 Culotte noire
 Chaussures à talons
 Cheveux attachés ou détachés

La robe kaki foncé, sans manches

Clara porte une robe de type « années 1970 », en jersey synthétique kaki (brun vert foncé) ou en rayonne de coton kaki (brun vert foncé). Elle est à encolure américaine, reliée d'avant en arrière par un cordon fait du même tissu. L'encolure, avant comme arrière, est froncée. Au centre avant et en dessous de la poitrine, le tissu est froncé également. La coupe de la robe fait en sorte qu'elle tombe droit épousant habilement la ligne du corps. La robe descend jusqu'en haut de la rotule. Sur le bas côté gauche de la robe, la couture comporte une petite ouverture de 5 pouces laissant entrevoir le jupon porté en dessous.



Le jupon

Le jupon, porté en dessous de la robe, est en rayonne luisante beige. C'est un jupon ample assez lourd mais souple et qui permet de dévoiler les jambes de Clara lorsqu'elle danse. Il est légèrement plus développé sur le côté gauche, ce qui fait qu'il apparaît dans la fente de côté de la robe. Le jupon est porté à la taille et se ferme sur le côté gauche avec une agrafe.



4. Conserver et montrer : œuvres picturales, artefacts, archives

Exposition permanente à la Place des Arts de Montréal

Dans le hall du Théâtre Maisonneuve

- Ciel # 1 *Eironos* (MG_4721 : 10 X 15 pieds)
- Ciel # 2 *Eironos* (MG_4722 : 10 X 15 pieds)
- Maison # 1 *Eironos* (MG_4723 : 10 X 9 pieds 10 pouces)
- Maison # 2 *Eironos* (MG_4725 : 10 X 9 pieds 10 pouces)
- Maison # 3 *Eironos* (MG_4730 : 10 X 9 pieds 10 pouces)
- Maison # 4 *Eironos* (MG_4721 : 10 X 9 pieds 10 pouces)

Hall du Théâtre Maisonneuve (*Eironos*)



MG_4721 - côté impair



MG_4723 - côté impair sud



MG_4725 - côté impair nord



MG_4722 - côté pair



MG_4730 - côté pair sud



MG_4731 - côté pair nord

sources : Fondation Jean-Pierre Perreault

Dans le foyer Mezzanine du Théâtre Misonneuve :

- Panneau 1 *Les Années de pèlerinage* (MG_4769 : 14 X 6 pieds)
- Panneau 2 *Les Années de pèlerinage* (MG_4762 : 14 X 6 pieds)
- Panneau 3 *Les Années de pèlerinage* (MG_4779 : 14 X 6 pieds)
- Panneau 4 *Les Années de pèlerinage* (MG_4777 : 14 X 6 pieds)
- Panneau 5 *Les Années de pèlerinage* (MG_4773 : 14 X 6 pieds)
- Panneau 6 *Les Années de pèlerinage* (MG_4748 : 14 X 6 pieds)

Foyer mezzanine du théâtre Misonneuve (*Les Années de pèlerinage*)



MG_4769_nord 1



MG_4762_nord 2



MG_4779_nord 3



MG_4777_sud 1



MG_4773_sud 2



MG_4748_sud 3

Toiles scénographiques prêtées pour entreposage à la Place des Arts

Oeuvres	Entreposage
<i>Eironos</i>	8 toiles sur canevas roulées sur sono-tubes
<i>Les Années de pèlerinage</i>	13 toiles sur canevas roulées sur sono-tubes 8 toiles sur canevas collées sur lo-an
<i>L'Exil –L'Oubli</i>	8 toiles sur canevas roulées sur sono-tubes

sources : Fondation Jean-Pierre Perreault

Artefact conservé dans le fonds Peter Boneham à la Bibliothèque Archives Canada



Maillot de danse porté par Jean-Pierre Perreault dans « Trilogie, partie 1 », Groupe de la Place royale, 1972.

Documents, archives conservés à la Fondation Jean-Pierre Perreault et à la BANQ

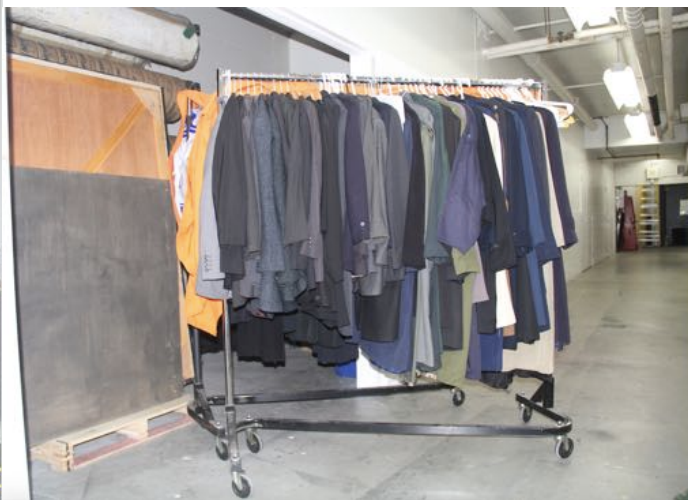


FJPP- photos Manon Oligny




BANQ- photos Odile Trudeau-Richard

Décors et costumes gardés à la Place des arts de Montréal



photos Julie-Anne Côté (2021)

5. Dossier photographique de l'exposition
Jean-Pierre Perreault, chorégraphe

JEAN-PIERRE PERREAULT BIOGRAPHIE COLLABORATEURS THÉMATIQUES À PROPOS BIBLIOTHÈQUE SÉLECTIVE PARCOURS PÉDAGOGIQUE ENG 

Tout au long des processus créatifs qu'il a menés comme chorégraphe, Perreault s'est entouré de collaborateurs qui l'ont suivi le temps d'une ou de plusieurs créations. Des collaborateurs qui l'ont inspiré, guidé, transformé et accompagné dans la mise en scène d'une vision esthétique profonde, unique et singulière.


Jean-Pierre Perreault disait : « Pour moi la chorégraphie est l'expression de l'espace comme la danse est celle du corps. Il y a l'espace (le paysage), le lieu (les murs, les obstacles), la lumière (l'heure, le temps), et des êtres qui leur donnent vie. »

Tirée de Mathieu Albert, « Jean-Pierre Perreault », ETC Montréal, no 15 (sept 1993).

B
 LUIGI BÉARD
 LUCIE BOISSINOT
 MARC BOVIN
 PETER BUNEMAN

C
 GINELLE CHAMON
 CHRISTINE CHARLES
 BERTRAND CHÉNIER

D
 ANNIE DÉBAU

Louise BÉDARD 

Avec une carrière d'interprète et de chorégraphe qui s'étend sur plus de trente ans, Louise Bédard est une artiste de la danse contemporaine dont le travail et la démarche singulière ont été reconnus par divers prix, distinctions et bourses. Elle a dansé pour des créateurs éminents comme Jeanne Renaud, Jean-Pierre Perreault, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Daniel Léveslé et Sylvain Émard. Proche collaboratrice de Perreault, elle est de la création des pièces *Rodolphe, Joe, Joe et Rodolphe, Nuit, Crénoque, Îles, Les Ombres dans la Tête et Les Éphémères*.

À titre de chorégraphe, elle a créé plus d'une trentaine d'œuvres chorégraphiques, principalement pour la compagnie qu'elle dirige, Louise Bédard Danse, mais aussi pour plusieurs autres artistes de toutes les générations.

Que ce soit à travers son métier d'interprète ou de chorégraphe, elle ausculte en permanence l'essence même du mouvement pour en arriver à formuler un langage chorégraphique qui dépeint avec poésie, humour et ironie la complexité et la fragilité de l'être humain. Ses œuvres bouillonnantes sont empreintes d'un regard très personnel et d'une

© Fondation Jean-Pierre Perreault

JEAN-PIERRE PERREAULT BIOGRAPHIE COLLABORATEURS THÉMATIQUES À PROPOS BIBLIOTHÈQUE SÉLECTIVE PARCOURS PÉDAGOGIQUE ENG 

L'ARCHITECTURE
 L'INTERPRÉTATION
 LA TEMPORALITÉ



Crénoque, photo 2

Crénoque (en répétition), 1990
 Sur la photo : Sylviane Martineau, Daniel Soulière et Tazzy Teikman
 Photo : Cyla Von Tiedemann

Jean-Pierre Perreault
 Bibliothèque et Archives nationales du Québec
 P987.94.S37.5583.D30.P13




L'ARCHITECTURE
 Le lieu scénique et le rapport au spectateur 

Jean-Pierre Perreault crée des lieux dramatiques dont les fonctions servent à différents niveaux et étapes : situer les interprètes, camper l'action, inspirer des déplacements, provoquer des gestuelles, créer une musicalité, pour éventuellement capter le regard du spectateur. Il dessine d'abord ces lieux, puis leur donne forme dans la scénographie, l'éclairage et les costumes qu'il signe la plupart du temps.

Lors de sa première création intitulée *Les Bessons*, une collaboration avec Maria Formolo en 1972, Perreault choisit de faire appel à Suzanne Swibold, elle-même artiste multidisciplinaire, qui propose un concept visuel où ses images projetées sur les corps englobent les interprètes dans une seule forme mouvante.


Par contre, durant les années qui suivront, le chorégraphe adoptera divers types de scénographie, visant tous à faire en sorte que le « danseur ne danse pas dans un décor, mais dans un monde ¹ ». C'est dans *Dernière Paillé*, en 1977, qu'apparaissent pour la première fois rampes ou monticules; il utilise ensuite des structures pyramidales pour *Joe* (1983),

© Fondation Jean-Pierre Perreault

JEAN-PIERRE PERREULT BIOGRAPHIE COLLABORATEURS THÉMATIQUES À PROPOS BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE PARCOURS PÉDAGOGIQUE ENG   

A PROPOS

Jean-Pierre Perreault, chorégraphe






Le site *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe* a pour objectif d'assurer la pérennité, la mise en valeur et la diffusion, auprès du grand public, du patrimoine artistique légué par Jean-Pierre Perreault. Il met en relief les nombreux volets de sa personnalité comme créateur et sa vision en tant que peintre, dessinateur, chorégraphe, danseur, scénographe, professeur et directeur artistique.


En plus de rendre accessibles des archives privées et d'ouvrir ainsi une fenêtre sur un pan de notre histoire, le projet vise à inspirer d'autres initiatives en permettant la création de nouvelles activités artistiques - par exemple, la reconstruction des chorégraphies de Jean-Pierre Perreault - ou de médiation culturelle.

Présenté de manière interactive, le corpus est notamment composé d'éléments provenant de la collection de la Fondation Jean-Pierre Perreault, du **Fonds Jean-Pierre Perreault** de Bibliothèque et Archives nationales du Québec ainsi que du Fonds Le Groupe de la Place Royale (où Perreault a fait carrière à ses débuts comme danseur et chorégraphe) de Bibliothèque et Archives Canada. Il réunit *des écrits, des œuvres, des notations*.

© Fondation Jean-Pierre Perreault

JEAN-PIERRE PERREULT BIOGRAPHIE COLLABORATEURS THÉMATIQUES À PROPOS BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE PARCOURS PÉDAGOGIQUE ENG   

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE



LIVRES/ENCYCLOPÉDIÉS

FEBVRE, Michèle (dir.). 2003. *Jean-Pierre Perreault: Alternates Visions*, Montréal, Blue Dawn Press, 144 p.

FEBVRE, Michèle (dir.). 2001. *Jean-Pierre Perreault, Regard Pluriel*, Montréal, Les heures bleues, 144 p.

GÉLINAS, Aline (dir.). 1992. *Jean-Pierre Perreault, Chorégraphe*, Toronto, Dance Collection Danse, 120 p.

GÉLINAS, Aline (dir.). 1991. *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe*, Montréal, Les Herbes Rouges, 120 p.

LE MOAL, Philippe (dir.). 2008. *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse-Bordas.

MACPHERSON, Susan (dir.). 2000. *Encyclopedia of Theatre Dance in Canada/Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada*, Toronto, Dance Publications Press.

© Fondation Jean-Pierre Perreault

JEAN-PIERRE PERREAULT | PARCOURS PÉDAGOGIQUE

« Un homme seul regarde le monde »

Que nous donne à voir l'œuvre de Jean-Pierre Perreault?

Le parcours dirigé est une invitation faite aux enseignants et à leurs élèves afin de mieux connaître l'œuvre de [Jean-Pierre Perreault](#).

L'immense legs chorégraphique de cet artiste est exploré à travers une sélection d'extraits d'œuvres, d'images et d'écrits puisés à même le fonds iconographique de l'exposition virtuelle [Jean-Pierre Perreault, chorégraphe](#). Les propositions pédagogiques de ce parcours inspirent l'enseignant dans son rôle de passeur de culture auprès de ses élèves.

L'offre pédagogique se décline en deux types d'activités : appréciation et création.

Des fiches pédagogiques téléchargeables procurent à l'enseignant le matériel nécessaire à une utilisation immédiate en salle de classe ou en studio. Les propositions peuvent être adaptées en fonction de la spécificité de chaque classe.

L'enseignant trouvera dans chaque fiche des pistes stimulantes lui permettant de répondre aux exigences de formation du [programme de danse](#) du ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport (MELS).

Intentions éducatives poursuivies

- accéder à l'univers du chorégraphe Jean-Pierre Perreault
- comprendre sa démarche artistique et son langage chorégraphique
- découvrir son esthétique hautement singulière
- s'en inspirer pour créer
- développer une réflexion critique personnelle quant à son œuvre

[VOIR LES ACTIVITÉS](#)

© Fondation Jean-Pierre Perreault

Exemple de présentation des œuvres avec crédits

JEAN-PIERRE PERREAULT | BIOGRAPHIE | COLLABORATIONS | THÉÂTRIQUES | À PROPOS | BIBLIOTHÈQUE SÉLECTIVE | PARCOURS PÉDAGOGIQUE

STELLA

1985

Crédits

VOIR & ÉCOUTER

ARCHIVES & ENTRETIENS

LES INSTALLATIONS CHORÉGRAPHIQUES

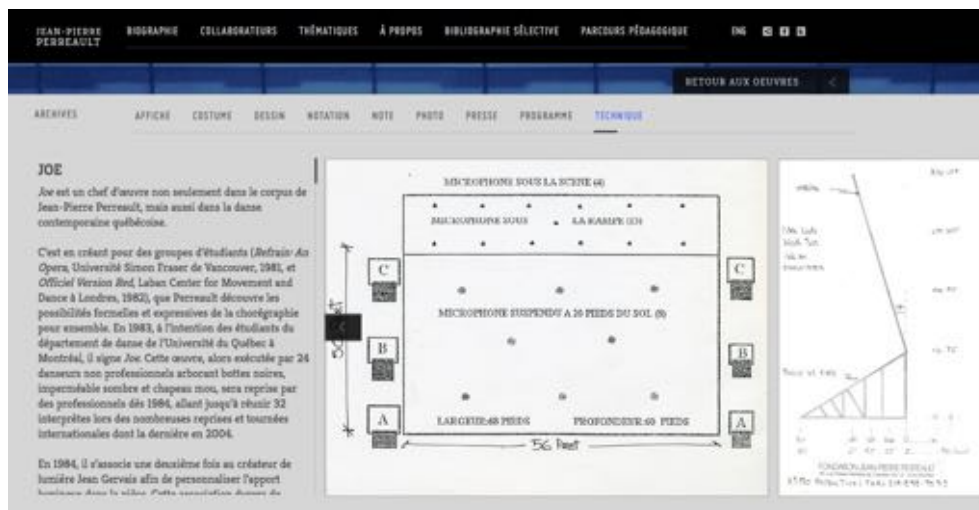
LES ANNÉES DE PÈLERINAGE

© Fondation Jean-Pierre Perreault

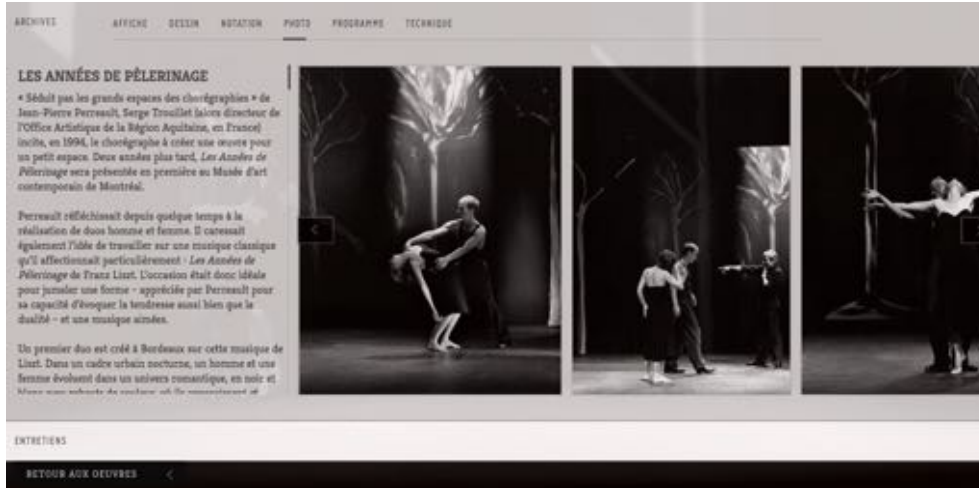


© Fondation Jean-Pierre Perreault

Exemple types de documents mis en valeur



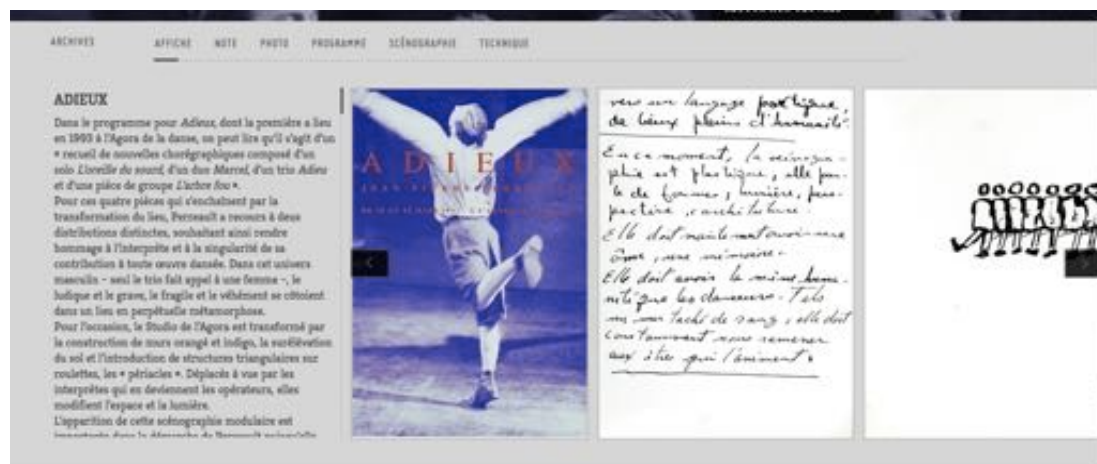
© Fondation Jean-Pierre Perreault



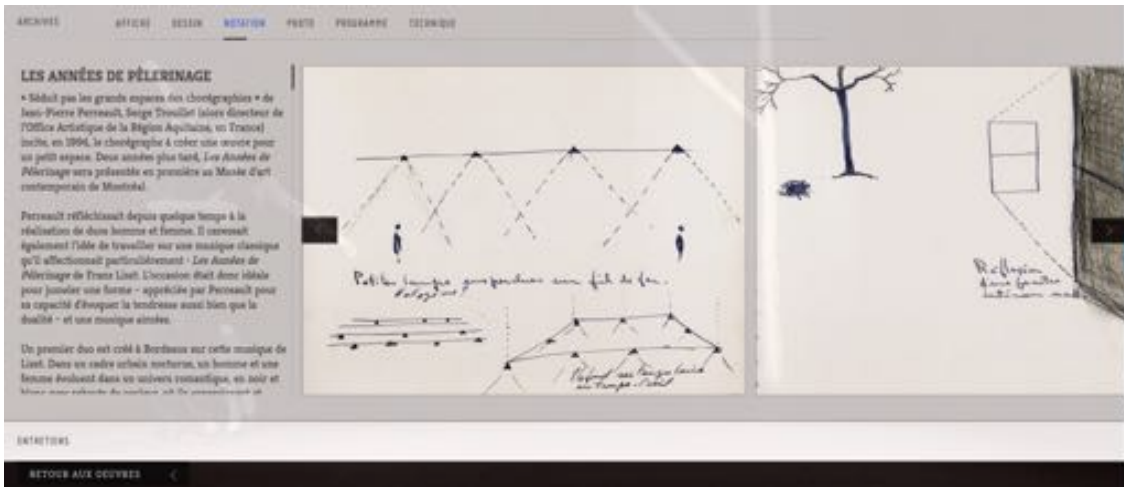
© Fondation Jean-Pierre Perreault



© Fondation Jean-Pierre Perreault



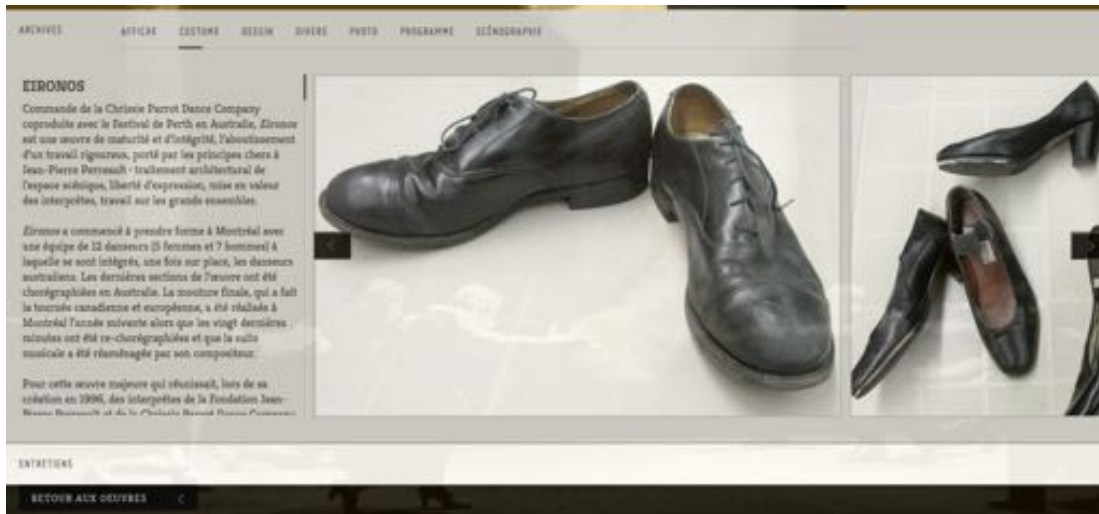
© Fondation Jean-Pierre Perreault



© Fondation Jean-Pierre Perreault



© Fondation Jean-Pierre Perreault



© Fondation Jean-Pierre Perreault



© Fondation Jean-Pierre Perreault



© Fondation Jean-Pierre Perreault

6. Fiche technique et descriptive des contenus phares de
l'exposition *Corps rebelles* au Musée de la civilisation à Québec

Corps rebelles, une création des Musées de la civilisation avec la participation de Moment Factory. Présentée par Loto-Québec avec la collaboration de la Ville de Québec, du Conseil des arts et des lettres du Québec, du Consulat général de France, du Fairmont Le Château Frontenac et le quotidien Le Soleil.

L'équipe de l'exposition :

Chargée de projet : Coline Niess

Collaborateur aux contenus: Harold Rhéaume (Cie Le Fils d'Adrian danse)

Comité de consultation : Martine Époque (Département de Danse UQÀM), Steve Huot (Directeur général et artistique La Rotonde), Marc Boivin (Danseur - Fondation Jean-Pierre Perreault)

Avec le soutien de Johanne Tremblay (Ph. D., Muséologie, directrice de diffusion Louise Bédard Danse) et de Julie-Anne Côté (candidate au doctorat en muséologie UQAM/ département de danse Paris 8)

Recherche (concept) : Catherine Lavoie-Marcus (interprète, doctorante en histoire de l'Art) et Philip Szporer (spécialiste, théoricien de la danse, Université Concordia)

Conservatrice : Lydia Bouchard

Designers : Marie-Claire Lagacé et Régis Pilote (suivi musée)

Direction de production multimedia: Moment Factory (Marie-Claire Lagacé, Anne-Élizabeth Thibault, Karine Gagnon, Simon Garand)

Direction de production multimedia : Productions Kanif Inc.

Réalisation et scénarisation : Jean-Louis Pecci

Conception éclairage : Caroline Ross

Adjoint à la réalisation : Herman Vachon

Chargés de projet éducatifs : Nadine Davignon

Chargés de projet à l'action culturelle : Josée Laurence

Agente de secrétariat : Marion Mélaye

Publics :

Tous publics

Surface :

800 m2 carré

Date de présentation :

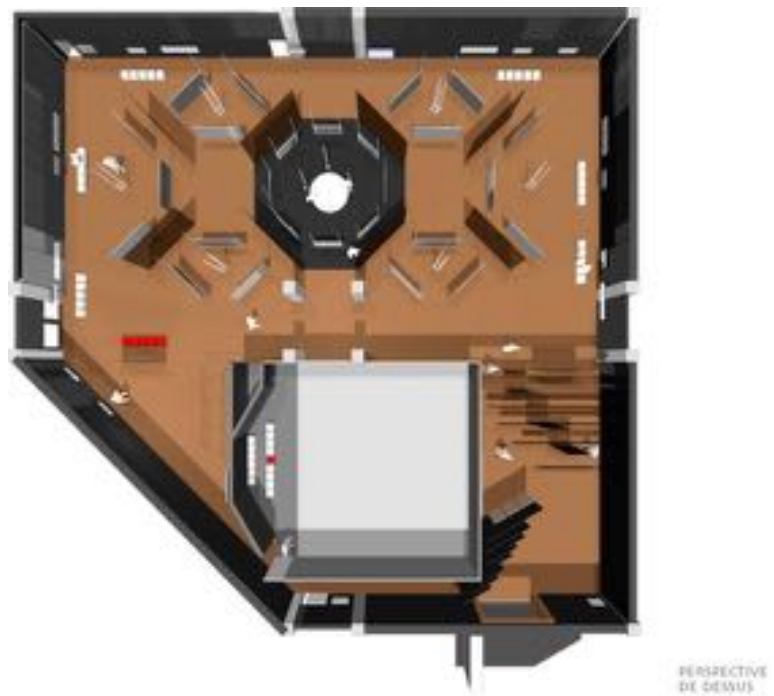
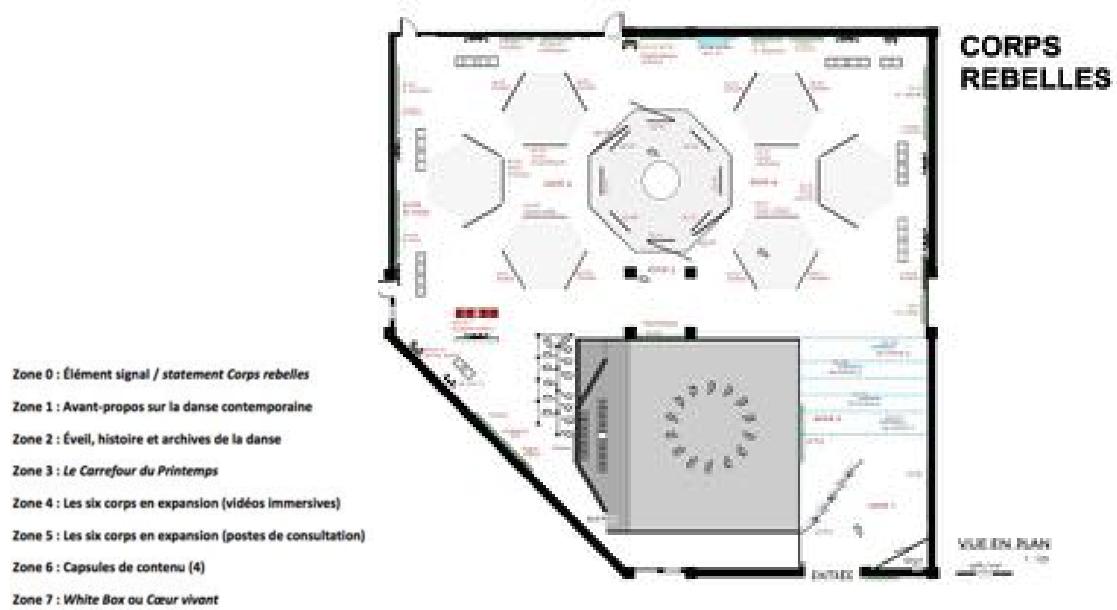
11 mars 2015 au 3 avril 2016

Projet de circulation :

Musée des confluences à Lyon 13 Septembre 2016 au 5 mars 2017

© MCQ

Plans de salle



Design: Musées de la civilisation/Moment Factory © MCQ

Contenus didactiques de la première zone d'exposition :

Images : Isadora Duncan (1877 – 1927)

Françoise Sullivan (1925 –)

Martha Graham (1894 – 1991)

Merce Cunningham (1919 – 2009)

Anna Halprin (1920 –)

Maurice Béjart (1927 – 2007)

Pina Bausch (1940 – 2009)

Carolyn Carlson (1943 –)

William Forsythe (1949 –)

Boris Charmatz (1973 –)

Contenus vidéos de la zone du Sacre du printemps :

Pina Bausch (1975, captation 1978)

Heddy Maalem (2004)

Maurice Béjart (1959, captation, 2012)

Angelin Preljocaj (2001, captation 2004)

Régis Obadia (2003, captation 2005)

Marie Chouinard (1993, captation 2013)

Jean-Claude Galotta (2011, captation 2012)

Millicent Hodson (qui recrée en 2008 la chorégraphie de Nijinski de 1913)

Contenus des unités immersives :

Pour le corps naturel : Margie Gillis, segment chorégraphique improvisé par elle-même

Pour le corps urbain : Victor Quijada (Rubberban Dance Group), séquence chorégraphique créée pour les besoins, danseuse Léa Ved.

Pour le corps virtuose : Louise Lecavalier, séquence chorégraphique de *So Blue* dansée par elle-même.

Pour le corps multi : Martine Époque et Denis Poulin, séquence techno-chorégraphique de *CODA*.

Pour le corps atypique : France Geoffroy (Corpuscule Danse), séquence chorégraphique du *Baiser*, dansé en duo avec Tom Kasey.

Pour le corps social et politique : Daniel Léveillé (Daniel Léveillé Danse), séquence chorégraphique de *Solitudes Solo*, danseur Justin Gionet.

Pour une entrevue de contenu général : Marie Chouinard.

Contenus poste de consultation liés aux unités immersives :

Corps virtuose:

Akram Khan Company, *Sacred Monsters*, Akram Khan (Angleterre) ; Ted Shawn and His Men Dancers, Ted Shawn, *Kinetic Molpai* (États-Unis) ; Nederlands Dans Theater, Jiří Kylián, *Petite mort* (Payx-bas/Tchéquie) ; Compagnie Kidd Pivot, Crystal Pite, *The You Show* ou *Parade* (Canada) ; Distribution Hanway Films, Pina Bausch, *Pina* (2 extraits film W. Wenders film) (Allemagne) ; Sunny Artist Management, Shantala Shivalingappa, *Solo* (France) ; La La La Human Steps, Édouard Lock, *Infante, c'est destroy* (Zone 0) et *Amélia* (film) (Canada) ; Ballet Preljocaj, Angelin Preljocaj, *Ce que j'appelle oubli* (photo de Jean-Claude Carbonne) (France) ; Eastman, Sidi Larbi Cherkaoui, *Sutra* (Belgique) ; Agat Films et Cie Ex Nihilo, Jean-Claude Galotta, *Ulysse* (France).

Corps urbain:

Trisha Brown Dance Company, Trisha Brown, *Roof Piece* (photo) (États-Unis) ; RUBBERBANDance Group, Victor Quijada, *Gravity of center* (Canada) ; Sasha Waltz & Guests, Sasha Waltz, *körper*, (Allemagne) ; Le Fils d'Adrien danse, Harold Rhéaume, *Je me souviens* (Canada) ; Paul-André Fortier Danse, Paul-André Fortier, *solo 30x30* (Canada) ; Käfig, Mourad Merzouki, *Agwa*, (France) ; Destins croisés, Ismaël Mouaraki, *Loops* (Canada) ; Sylvain Émard, Sylvain Émard, *Le grand continental* (photo) (Canada) ; Alan Lake Factori(e) Land, Alan Lake, *Là-bas le lointain*, (Canada) ; Ultima Vez, Wim Vandekeybus, *Oedipus / bête noir* ou *Blush* (Belgique) ; *Rosas*, Anne Teresa de Keersmaecker, *Rosas danst rosas* (Belgique).

Corps naturel:

Kokoro Dance Theatre Society, Jay Hirabayashi, *Butoh for Wreck Beach* (Canada) ; Tatsumi Hijikata (ayant droits), Tatsumi Hijikata, *Kamaitachi* (photo) (Japon) ; Rudolf Von Laban, Rudolf Von Laban, *Danse à Monte Verità* (photo et film) (Allemagne) ; Isadora Duncan, Isadora Duncan, *Dancers* (photo) (États-Unis) ; Anna Halprin Archives, Anna Halprin, *Hangar* (photo) (États-Unis) ; Compagnie Sankaï Juku, Ushio Amagatsu, *Unetsu, The Egg Stands out of Curiosity* (Japon) ; Françoise Sullivan, Françoise Sullivan, *Danse dans la neige* (photo) (Canada) ; Ballet Preljocaj, Angelin Preljocaj, *MC 14-22, Ceci est mon corps* (France) ; Compagnie Louise Bédard Danse, Louise Bédard, *Enfin vous zestes* (2008) (Canada) ; Ass. Edna - Musée de la danse, Boris Charmatz, *Magma* (France).

Corps Multi:

Anarchy Dance Theater, Ying-ying Tu (company manager), *Seventh Sense* (Taïwan) ; Arnie Zane Dance Company, Bill T. Jones, *Ghostcatching* (États-Unis) ; Merce Cunningham Company, Merce Cunningham, *Biped* (États-Unis) ; Russel Maliphant Cie, Russel Maliphant, *Two (Rise and fall)* (Angleterre) ; Ballet Preljocaj, Angelin Preljocaj, *Helikopter* (France) ; Clovek & The 420, Frédéric Tavernini, *Le tératome* (Canada) ; Charleroi Danses, Michèle-A. de Mey/ J. V Dormael, *Kiss and cry* (Belgique) ; ONF, Norman McLaren (réalisateur), *Pas de Deux* (Canada) ; AADN (Arts et Cultures Num.),

Montcarey, *Disorder* (performance filmée) (France) ; Yuzo Ishiyama / A.P.I., Yuzo Ishiyama, *RADI*, (Japon) ; LARTech laboratory (ONF), Martine Époque, *CODA-Cinedanse* (de Martine Époque et de Denis Poulin) (Canada).

Corps Atypique:

Van Grimde Corps Secrets, Isabelle Van Grimde, *Les Gestes* (Canada) ; Harald Kreutzberg (ayant droits), Harald Kreutzberg, *Königstanz* (photo) (Allemagne) ; DV8 Physical Theatre, Lloyd Newson, *The Cost of Living* (film) (Angleterre) ; Mary Wigman (ayant droits), Mary Wigman, *Hexentanz* (photo) (Angleterre) ; MJW Productions, Margaret Williams (art dir.), *Outside In* (film) (Angleterre) ; École d'art du Bauhaus, Oscar Schlemmer, *Triadische Ballett (Das)* (Allemagne) ; Compagnie Maguy Marin, Maguy Marin, Groosland (France) ; Compagnie Marie Chouinard, Marie Chouinard, *bODY_rEMIX/gOLDBERG_vARIATIONS* (Canada) ; Assoc. Le Kwatt / Xavier Le Roy, Xavier Le Roy, *Self-Unfinished* (France) ; Compagnie O Vertigo, Ginette Laurin, Luna (Canada) ; Corpuscule Danse, France Geoffroy, *Le baiser* (Canada) ; Martha Graham Dance Company, Martha Graham, *Lamentation* (États-Unis).

Corps Social-Politique:

Mountain Home Studio, Anna Halprin, *Parades and Changes* (États-Unis) ; Arche Éditeur Paris (Pina Bausch), Pina Bausch, *Café Müller* (Allemagne) ; Hofesh Shechter Company, Hofesh Shechter, *Political Mother* (Israël) ; Kazuo Ohno Dance Studio, Kazuo Ohno, *The dead sea* (Japon) ; New Dance Group (NDG), Pearl Primus Improvisation et *Hard Times Blue* (photo) (N. Zélande/États-Unis) ; Kaeja d'Dance, Allen Kaeja, *Zummel* (film) (Canada) ; Raiz di Polon, Margarida Mestre, *Duas Sem Três (Two without Three)* (Cap Vert) ; Infinito Productions, Isabel Rocamora, *Horizon of exile* (Angleterre) ; Ballets Cullberg Balletten, Benoit Lachambre et Meg Stuart, *Forgeries love and other matters* (2005) (Suède/ Canada) ; Compagnie Daniel Léveillé Danse, Daniel Léveillé, *Amour, acide et noix* (Canada) ; Compagnie COAssociation RBD, Olivier Dubois, *Tragédie* (France) ; Association RB, Jérôme Bel, *The show must go on* (France) ; Les Ballets C de la B, Alain Platel, *Pitié !* (Belgique) ; Jocelyne Montpetit Danse, Jocelyne Montpetit, *Faune* (Canada) ; Compagnie O Vertigo, Ginette Laurin, *La chambre blanche* (Canada) ; Compagnie MayDay Danse, Mélanie Demers, *Junkyard/Paradis* (Canada) ; TuskDance, Tammy Forsythe, *Golpe* (Canada) ; Compagnie Jant-Bi, K. Yamazaki et Germaine Acogny, *Fagaala (Genocide)* (Sénégal) ; Danse K par K, Karine Ledoyen, *Osez !* (Canada) ; Compagnie Virginie Brunelle, Virginie Brunelle, *Foutrement* (Canada) ; Ann Van Den Broeck, Ann Van Den Broeck, *Co(te)llettes* (Belgique) ; Productions Dérives, Benoit Dervaux, *Black Spring* (film) (France/Afrique).

Résidences chorégraphiques :

Harold Rhéaume, *Le fils d'Adrien danse* ; Daniel Bélanger, *Code universel et le théâtre du gros mécano* ; Karine Ledoyen, *Danse K par k* ; Mikaël Xystra Montminy, *Wu Xing Wu Shi* ; Geneviève Duong ; Lucie Grégoire (Mtl) ; Anne Gagnon, *D'Eux* ; Andrea De Keijzer (Montréal) et le collectif Crue de Julia-Maude Cloutier ; Amélie Gagnon ; Emmanuel Jouthe, *Danse Carpe Diem du chorégraphe* (Montréal) ; Shantala Shivalingappa (France) ; Therry Thieu Niang (France).

© MCQ

Annexe G : Dossier photographique de l'exposition *Corps Rebelles*
au Musée de la civilisation à Québec



Vue de la zone de l'avant-propos sur la danse contemporaine
©Julie-Anne Côté, 2015



Vue des archives photographiques dans la zone des *Six corps en expansion*
Musées de la civilisation, 2015. © Jérémie LeBlond-Fontaine - Icône



Vue des unités immersive d'exposition des *Six corps en expansion*
Musées de la civilisation, 2015. © Jérémie LeBlond-Fontaine - Icône



Vue des unités immersive d'exposition des *Six corps en expansion*
Musées de la civilisation, 2015. © Jérémie LeBlond-Fontaine - Icône



La zone du *Carrefour du printemps*, installation dans *Corps Rebelles*
Musées de la civilisation. ©Audrey Brossard, 2015



Vue des unités immersive d'exposition des *Six corps en expansion*
Musées de la civilisation, 2015. © Jérémie LeBlond-Fontaine - Icône








Vue des unités immersive d'exposition des *Six corps en expansion*
Musées de la civilisation, 2015. © Jérémie LeBlond-Fontaine - Icône



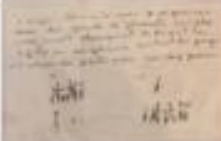
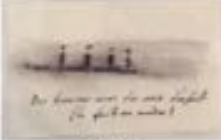


Vue d'un poste de consultation d'archives vidéo et/ou photographiques d'une zone des
Six corps en expansion. © Julie-Anne Côté, 2015

Archives empruntées à la FJPP-fonds BAnQ

No	Cote	Photos	Notes
1	P787, S4, S57, S552, D2		<p>Croquis de « Meter Molds », vers 1985 Jean-Pierre Perreault 18 x 12 cm approx.</p> <p>Les « Meter Molds » – des femmes en costume surveillant les parcomètres et donnant des contraventions - ont inspiré Stella.</p> <p>Rotations : tourner les pages</p>
		 rotation 1	
		 rotation 2	
		 rotation 3	

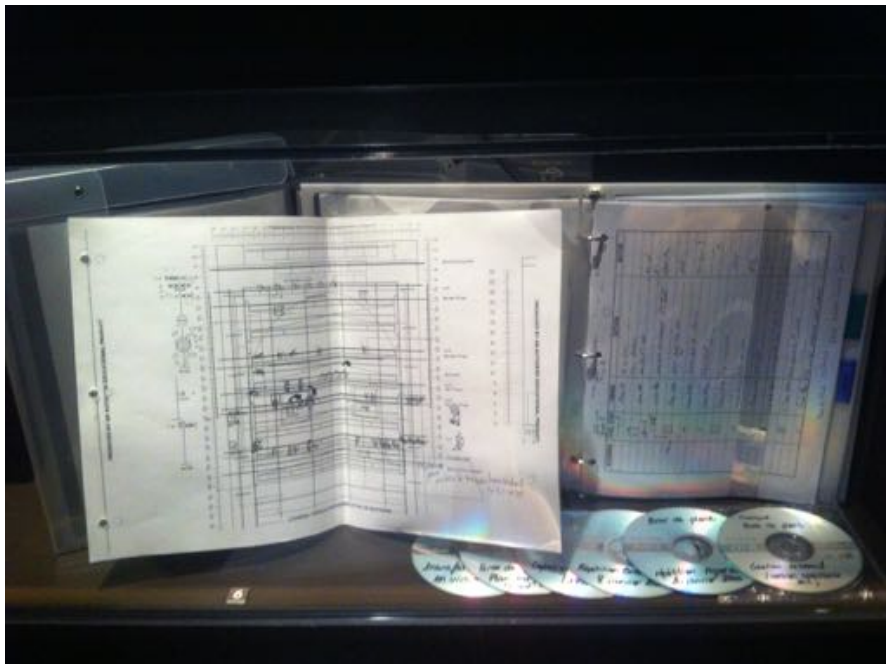
2	P787, S4, S57, S553, D9		<p>Carnet de croquis associé à Stella, vers 1985 Jean-Pierre Perreault Encre sur papier Ouvert 15 x 50 cm?</p> <p>Rotations : tourner les pages</p>
		 rotation 1	
		 rotation 2	
		 rotation 3	

3	P787, S4, SS7, SSS3, D7		<p>Croquis associé à Nuit, vers 1986 Jean-Pierre Perreault Gouache sur papier 10 x 15 cm approx.</p> <p>Rotations : tourner les pages</p>
---	-------------------------	---	---

4	P787, S3, SS1, D9		<p>Jean-Pierre Perreault 10 x 15 cm approx.</p>
	P787, S3, SS1, D3		<p>10 x 15 cm approx.</p>
	P787, S3, SS1, D3? (près de D3)		<p>10 x 15 cm approx.</p>
	P787, S4, SS7, SSS2, D1		<p>Ouvert 15 x 20 cm approx.</p>



Carnets de note, une photo de scène, des dessins et une Boîte chorégraphique en vitrine, photo Julie-Anne Côté, 2015



Détails d'une Boîte chorégraphique, *Bras de plomb* de Fortier Danse Création photo Julie-Anne Côté, 2015



Harold Rhéaume et ses danseurs lors des *Résidences de création-médiation* avec un groupe du Collège Montmorency. ©Maxime Daigle – Le fils d'Adrien danse, Québec, 2015)



Danser Joe dans l'espace du Studio 2015. ©Julie-Anne Côté

L'EXPÉRIENCE EN QUATRE ÉTAPES



1

SE COSTUMER EN JOE

Les participants reçoivent un costume complet, gilet, chemise et bottes, ainsi qu'un petit sac à main.



2

RENCONTRER JOE

Les participants rencontrent dans la salle une personne appelée Joe. Les acteurs du Jeu-Phrase Perceval habillent les visiteurs de questions. Un jeu interactif pour le prochain film.



3

VIVRE L'ŒUVRE

Les participants reçoivent des propositions d'interprétation de l'œuvre guidée par une copie de son scénario authentique.



4

REVIVRE L'ŒUVRE

Messages vidéo narrés by L'Esprit de l'œuvre de la performance. Les participants vivent les émotions de Jean-Pierre Pérochon. Temps de regard en regard sur l'espace virtuel.



costumes à porter pour *Danser Joe* dans l'espace du Studio
2015. ©Julie-Anne Côté



Danser Joe dans l'espace du Studio
Musées de la civilisation, 2015. ©Jérémie LeBlond-Fontaine - Icône



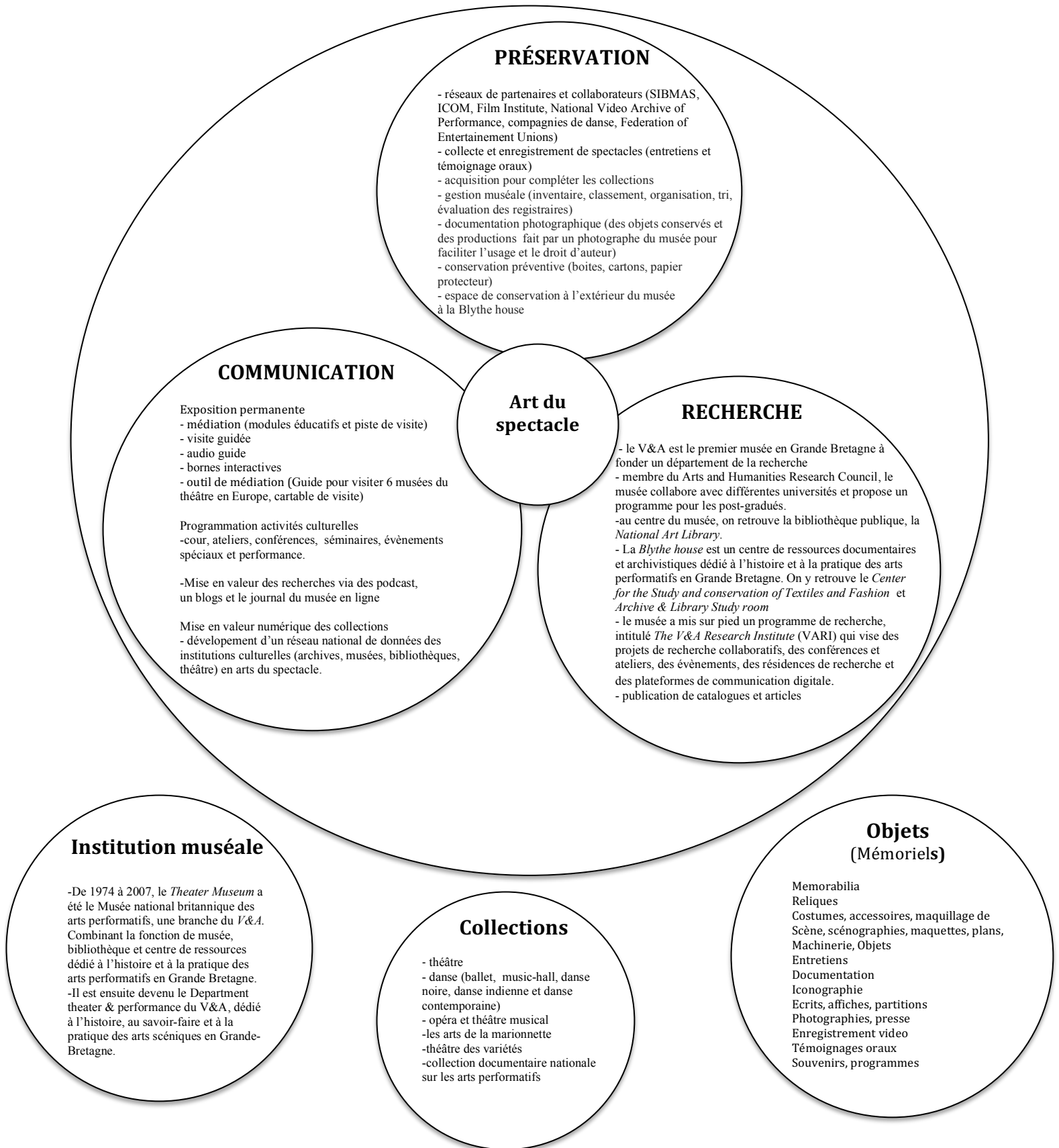
Photos de la chorégraphie *Joe* de Jean-Pierre Perreault (1983)
© Michael Slobodian. Image courtoisie de la Fondation Jean-Pierre Perreault, Montreal.



Louise Lecavalier et Margie Gillis pendant l'enregistrement video réalisé au Musée de la civilisation (Musées de la civilisation, 2014 Courtoisie de Margie Gillis et Louise Lecavalier)

Annexe E : Schémas synthèse des études de cas

Departement du Theater and performance du Victoria & Albert Museum



Les Archives Internationales de la Danse (AID)

PRÉSERVATION

- Réseaux de partenaire (Société des Amis des Archives Internationales de la Danse (SAAID), Musée du Trocadéro, chercheurs, muséologues, Conservation muséale
- Sauvegarde de danses du monde (collecte, sélection)
- Bibliothèque spécialisée sur la danse
- Musée Jean Borlin et Musée Anna Pavlova
- centre de documentation
- mobilier adapté pour la conservation et la présentation des objets
- Le fond des AID est conservé à la Bibliothèque Musée de l'Opéra Garnier à Paris
- La collection des Ballets Suédois est conservée et exposées de façon permanente au Dansmuseet à Stockholm
- Les collections documentaires du Dansmuseet constituent un fonds

COMMUNICATION

- exposition permanente et temporaire
- conférences
- causerie
- Représentation dansées
- Projection cinématographiques et documentaires
- Revue des AID (diffusion d'un savoir sur la danse)
- concours chorégraphiques
- Action culturelle
- public invité à écouter de la musique pendant les expos
- soirée littéraire avec le Musée de la parole et du Geste de l'Université de Paris
- événements culturels, gala (ambassade, association, érudits, ministres, etc.)
- école de danse, professeurs et danseurs-technique en danse

Danse du monde, ballet et danse contemporaine

RECHERCHE

- Collecte sur le terrain
- Documentation
- Office de documentation
- Département sociologique et ethnologique
- Centre de recherches sur l'esthétique de la danse
- Revue des AID
- Développement d'une méthodologie de collecte pour la danse (notation, captation, description du contexte) et d'un discours et d'un savoir sur la danse
- ambition de créer une chaire de recherche en danse à la Sorbonne

Institution de muséale

- acquiert, conserve, étudie, et transmet le patrimoine matériel et immatériel à des fins d'études, d'éducation et de délectation
- Maison de la danse au service de la danse
- Institution qui assure l'expérience, l'archivage et la transmission de la culture chorégraphique
- Lieu de rencontre (fonction éducative et sociale)
- Dédié à la mémoire des Ballets Suédois et de Anna Pavlova
- Espace de présentation des collections

Collections

- recherche
- artistique
- historique
- ethnographique
- fonds photographiques et documentaires

Objets (témoins)

- costumes de scène, accessoires, maquillage, sculptures, objets commémoratifs, iconographie, maquette, illustrations, dessins, livres, programmes, affiches, photos, partitions, manuscrits, maquettes de décors et de costumes, cadeaux, peintures sur toile, moulage
- costumes, instrument de musique, masque, marionnettes, esquisses de décor et de costume, enregistrements sonores et audiovisuels
- gravures, estampes, photos, coupures de presse objets, affiches, instruments de musique

Musée de la danse de Boris Charmatz- CCNRB

PRÉSERVATION

- documentation des œuvres de création
- conservation et collecte d'archives
- réseau CCN (19 en France), ACCN, Ministère de la culture et des communications, association des CCN (ACCN), Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), Centres de Développement Chorégraphiques nationaux (CDCN)
- collaborations : artistes, historiens, architectes, commissaires, chercheurs, chorégraphes, plasticiens, cinéastes, danseurs et pédagogues
- patrimonialisation et institutionnalisation
- dev. d'une culture chorégraphique
- valorisation de la création et du patrimoine
- conservation matérielle et documentaire
- régime de transmission (recréation, reenactment, reprise, tec.)
- bibliothèque, classeurs au CCNRB (Indexation et identification)
- entrepôt à l'extérieur de la ville pour la conservation d'archives administratives, objets, décors, costumes.

Danse contemporaine

COMMUNICATION

- exposition
- transmission-médiation de l'œuvre
- interprétation
- éducation artistique (actions pédagogiques en milieu scolaire, formation continu, sensibilisation des publics)
- ateliers pour enfants, amateurs et professionnels
- programme « Danse en amateur et répertoire »
- diffusion des œuvres sur scène et dans les théâtres
- mise en valeur d'archives via le site web et Numéridanse
- résidences, rencontres, discussions, colloques
- visite guidée
- actions de médiation
- parcours interactif en ligne
- expérience du visiteur-spectateur
- transmission en direct Tate Museum
- concours chorégraphiques

RECHERCHE

- centre de ressource pour la recherche en danse
- espace de formation et de perfectionnement pour danseurs professionnels
- centre de documentation (archives)
- bibliothèque mobile spécialisée en danse
- publications

Institution patrimoniale

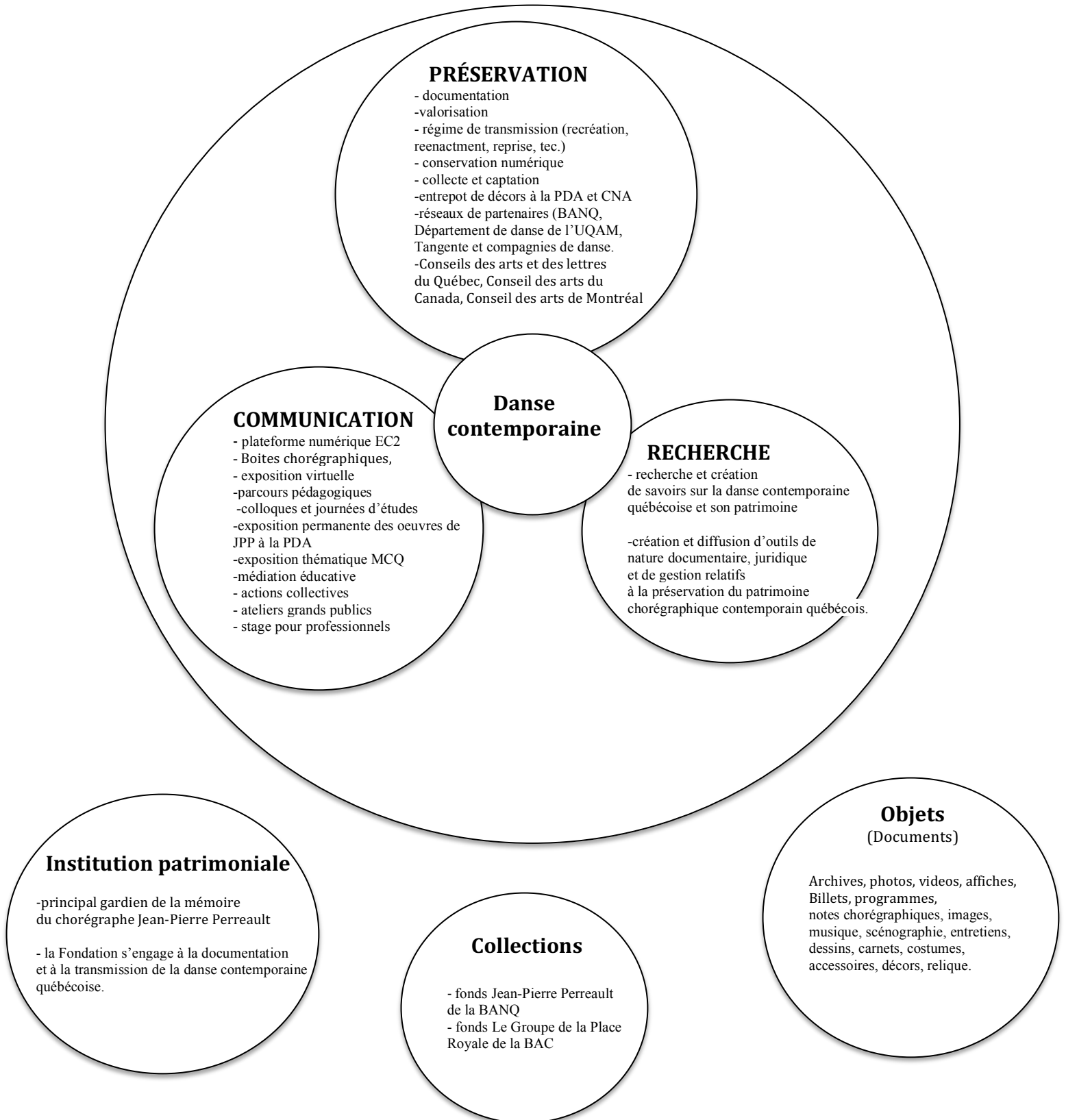
-CCNRB : lieu de création, de diffusion, de production, de sensibilisation et de développement chorégraphique.

Fonds d'archives institutionnelles

Objets traces

- archives audiovisuelles et documentaires, entretiens, témoignages oraux
- acte performatif, récits
- œuvre chorégraphique/ objet de reprise
- corpus d'œuvres
- photos, films, video, protocole,

EC2- la Fondation Jean-Pierre Perreault



APPENDICES

APPENDICE A

État des lieux des institutions muséales et patrimoniales chargées de la conservation des témoins des arts du spectacle et plus spécifiquement de la danse en Occident

Au Canada

Bibliothèques / Médiathèques	Musées	Compagnies Ou Organismes	Plateforme Internet
Bibliothèque et archives nationales du Québec (BAnQ)	Musée d'art contemporain	Société Radio-Canada	La fabrique culturelle
Bibliothèque de l'Université de Montréal (udm)	Musée national des beaux-arts du Québec	Centre de documentation de tangente	Rcip
Bibliothèque et département de danse de l'Université Concordia	Musée de la civilisation à Québec	Regroupement québécois de la danse (RQD)	Info-muse
Bibliothèque de l'Université Laval	Musée des beaux-arts de Montréal	Studio 303	Société radio canada
Médiathèque de l'école de danse contemporaine de Montréal	Le musée du haut-richeheu et la collection du ballet classique du haut-richeheu (bchr).	Fondation Jean-Pierre Perreault	Http://movement-museum.blogspot.ca/ (archives depuis 2009 des émissions de radio sur ce qui se passe en danse contemporaine à montréal)
Bibliothèque de la danse Vincent-Warren		Compagnies de danse	Irepi : inventaire des ressources ethnologiques du patrimoine ethnologique de l'Université Laval
Bibliothèque des arts de l'Université du Québec à Montréal (Uqam)		Galerie d'art de l'Uqam	Jean-Pierre Perreault, chorégraphe
Bibliothèque archives Canada (BAC)			Dance collection danse
Centre d'archives du Musée des beaux-arts de Montréal			Lartech (Martine

			Epoque- Uqam- Hexagram)
Centre d'archives du centre national des arts du canada- collection de costume (théâtre et opéra)			Docam
Centre de documentation Marius-Barbeau		Le grand costumier	
Office national du film (ONF) et la cinémathèque de Montréal		Assemblée canadienne de la danse (adc) Canada	
Cinémathèque québécoise		Dans (dance nova scotia)	
Artexte			
Archives de la ville de Montréal			
Ontario film institute		National ballet of Canada à Toronto	
Library University of Calgary			
Mc pherson library, university of victoria			
Provincial archives of manitoba (winnipeg contemporary dancers)			
Thomas fischer rare book library, university of toronto			
Toronto reference library Arts department			
Archives et bibliothèques Erik Bruhn-le-Ballet National du Canada			
Le centre de documentation dance Saskatchewan inc.			
Stratford festival archives			
Douglas library queen's University of Kingston			
Center for newfoundland studies archives			
Alfred whitehead memorial			

music library, Mount allison University			
special collections- University of Guelph			

En France

Bibliothèques / Médiathèques	Musées	Compagnies ou organismes	Plateforme internet
Centre national de la danse (cnd) à pantin	Pompidou	Centre national de la danse (cnd)	Numéridanse vidéothèque internationale de danse en ligne
Bibliothèque-musée de l'opéra garnier	Bibliothèque-musée de l'opéra garnier	Centre d'art contemporain de la ferme du buisson	Vidéothèque numérique
BNF-département des arts du spectacle	La cité de la musique – la villette	Maison de la danse à Lyon	Fonds d'archives numériques audiovisuelles en danse et arts vivants (fana), université de Franche-compté
Les bibliothèques de l'Odéon	Département des arts du spectacle musée albert & victoria	La maison jean vilar, avignon	Réseau udpn (usages des patrimoines numérisés)
Bibliothèque université paris 8-saint- denis, département de danse	Palais de Tokyo	Le département arts vivants de la bibliothèque municipale de lyon	Maison de la danse (vidéotheque)
Bibliothèque université de Nice département de danse	Musée d'art contemporain de lyon	Les carnets bagouet	Lesarchivesduspectacle.net
Lausanne archives de la danse	Centre national du costume de scène	Ministère de la culture et de la communication	Joconde
Ircam		La spirale de caroline - olivia grandville•	Archives audiovisuelles de la recherche
Ina		Acd association des chercheurs en danse	

L'institut mémoires de l'édition contemporaine (imec)		Cnc centre national de la cinématographie	
Festival avignon		Cnc-images de la culture	
Contredanse		Association des centres chorégraphiques nationaux	
Consortium archives des mondes contemporains arcmc-tgir huma-num		Laboratoire Aubervillier	
La bibliothèque publique d'information du centre pompidou		Books on the move	
Centre de documentation des maisons des cultures du monde, centre français du patrimoine culturel immatériel		Chorégraphes associés	
Le centre d'information et de documentation de musique et danse en loire-atlantique, Nantes		Cité internationale des arts	
Centre d'étude des arts contemporains (ceac) Ea 3587, université de lille 3		Fondation royaumont	
		La manufacture	
		Laboratoire d'analyse des discours et pratiques en danse	
		Micadanse Association arts et mouvement, notation conté	
		Association pour un centre de recherche sur les arts du spectacle, 17ème et 18ème siècles (acras)	

Ailleurs en Europe et dans le monde

Bibliothèques / Médiathèques	Musées	Compagnies ou organismes	Plateforme internet
Centre de documentation de l'académie nationale de danse. Italie, Rome	Dansemuseet à stockholm, musée de la danse, bibliothèque et archives du centre d'études Rolf de Maré	Siobhan davies dance,	Le musée en ligne des arts du spectacle de catalogne
Centre andalou pour le famenco, archives musicales, vidéographiques, graphiques et photographiques Espagne	Victoria & albert museum à londres	Associazione italiana per la ricerca in danza (airdanza	Australia's web archive
Bibliothèque de l'académie des arts, collection karl heinz taubert Allemagne	El museo del baile flamenco		En scènes, ina
Bibliothèque de l'institut du théâtre Pays-bas	Zkm, center for art and media en allemagne		European video dance heritage
Bibliothèque du ballet royal de Flandres	Tanzmuseum		World dance alliance
Archives du festival de Salzbourg	The living museum of greek dance		Wikidança Brésil
Archives du ballet national de Cuba	Le musée de la danse à cuba		Ard danza
Archives littéraires suisses (fonds blaise cendrars et document sur son ballet la création du monde, 1923, ballets Suédois	Fonds des arts de la scène du nouveau musée national de monaco		
Association indépendante pour la recherche en arts (artea) Espagne et pays hispanophones	Département de l'art et de la recherche du théâtre national alexandrinski, Russie		

Institut del teatre, centre de documentació i museu de les arts escèniques, Barcelone		Pina Bausch fondation	Unesco
The arts center, Australie		Dance film assoication, uk	Cidoc crm
kadk library of architecture, design, conservation and performing arts			Europeana
dutch national opera and ballet			Sibmas
organisation norwegian centre for traditional music and dance			Eclap, e-library for the performing arts
artez institute of the arts, pays bas			Creative africa network
the institute of music and dance, pologne			Digital dance archive Royaume-uni
Art council, national theatre (kabuki, no, bunraku, engei, etc.) Japon, Tokyo			Rumos dança Brésil,
Arts center, keio university, centre d'archives de hijikata Japon, Tokyo			
Barr smith library, university of adelaide, collections sur les arts du spectacle Australie, Adelaide			
Benesh institut, partitions et documents sur la notation benesh. Royaume-Uni, Londres			
Bibliothèque de l'institut Jacques Dalcroze Suisse, Genève			
British film institut, fond d'archives vidéographiques sur la danse Royaume-uni			
Blythe house, Royaume - Unie			

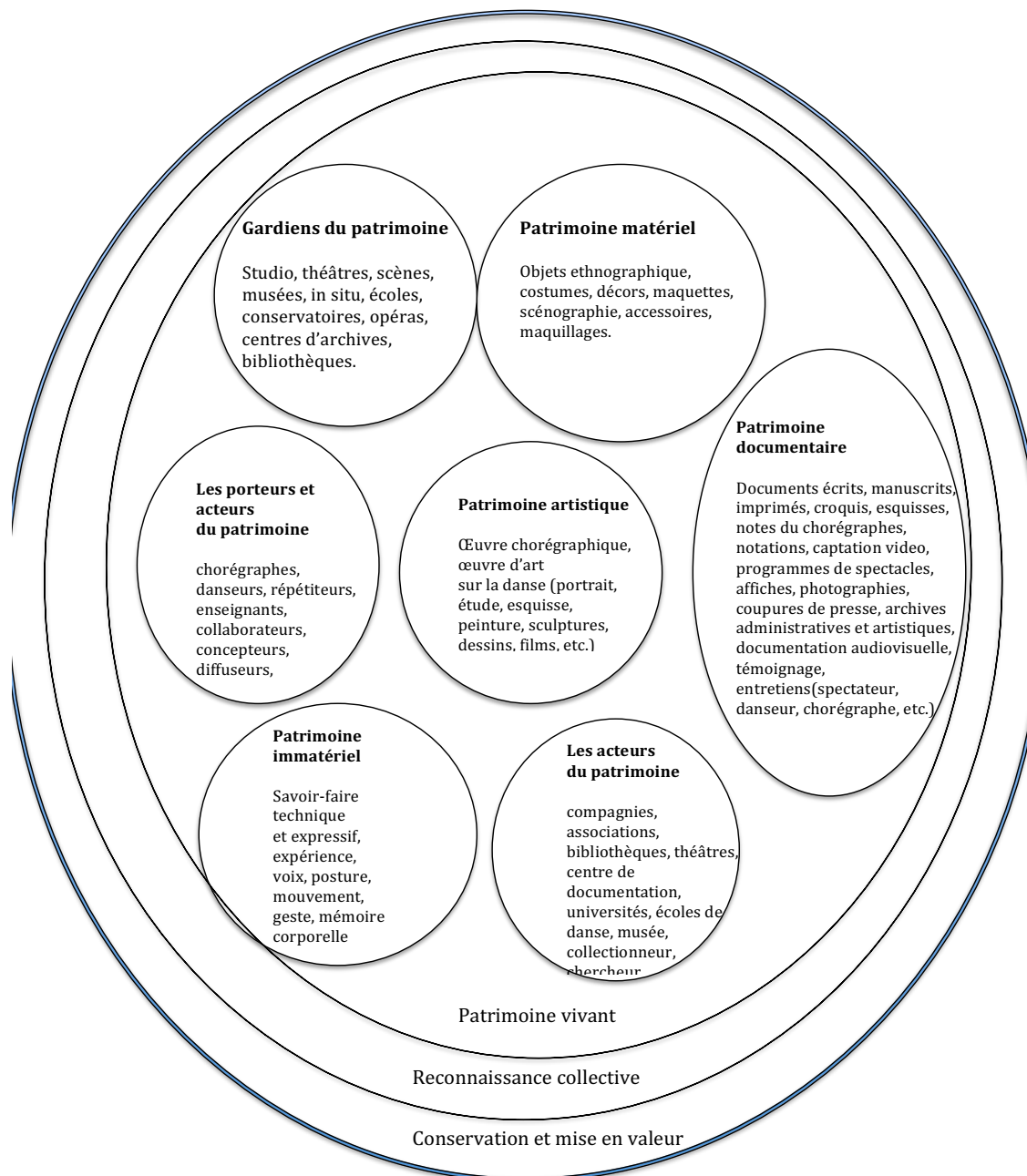
Bibliothèque Carina Ari Suède, Stockholm			
Central library for theater and dance, bibliothèque de la theater academy, central library for theater and dance Finlande			
Centre méditerranéen de danse contemporaine (cmdc) Tunisie			
Centre andalou pour le famenco, archives musicales, vidéographiques, graphiques et photographiques Espagne			
Centre de documentation musique et danse, institut national des arts scéniques et de la musique Espagne			
Centre de documentation Portugal			
Centre de documentation sur les arts du spectacle d'Andalousie, Espagne			
José Limón national center for dance research, documentation and information Mexique			
Dance research, uk			
Danza in video, projet d'archivage des fonds vidéographiques sur l'histoire de la danse italienne et internationale Italie			
le Deutsche Tanz Archiv à Cologne			
Tanzarchiv de Leipzig			
National Resource Centre for Dance, Royaume-Uni			
Bibliothèque de l'université du Surrey, à Guildford			

Aux États-Unis

Bibliothèques / Médiathèques	Musées	Compagnies ou organismes	Plateforme internet
Dance collection at the New York public library, New York	Le « national museum of dance & hall of fame +« school of the arts »	Society of dance history scholars	Dance heritage coalition (dnc)
San Francisco performing art library & museum	Moma psl	Media matters	Dance notation bureau (dnc)
Carson-brierly dance library, Université de Denver	Contemporary american dance museum	American dance legacy initiatives, répertoires en danse (adli)	Ubuweb
	The dance art museum of the americas	Congress on research in dance (cord) Etats-unis	Improvisation technologies (1999) et synchronous objects center for the arts and design (accad) à l'ohio state university. Dirigé par william Forsythe
	The museum of performance + design San Francisco	Dance critics association	Media art notation system
	Le Whitney museum	Doris Humphrey foundation for dance Etats-unis	National digital information infrastructure and preservation program de la library of congress
	Le Philadelphia museum of arts	Laban/ Bartenieff institute institute of movement Etats-Unis	Impa, independant media art preservation,
		Nikolais/Louis foundation (alwin nikolaïs, murray louis)	City wide, réseau théâtre et performance de la city University of New-York
			Site ressource sur la danse afro-américaine
			Site ressource sur l'oeuvre d'auguste bournonville

Nota bene : cette liste n'est pas exhaustive et se veut une invitation à poursuivre la recherche et compléter la liste. Les données ont été compilées à partir de différentes sources : (chercheursendanse.com, RQD (2019), Poirier, Lavoie-Marcus, Duchesneau, Bao-Lavoie, Bellavance (2011), Comité de la préservation du patrimoine canadien de la danse de la Société canadienne (2002), SIBMAS, Veinstein (1992).

Appendice B : Essai typologique du patrimoine de la danse



APPENDICE C :
Exemples de thème et questions des entretiens semi-directifs

A. Présentation du musée et des collections

- Pouvez-vous me parler de la mission, de l'intention et des activités du musée ?
- Pouvez-vous me parler de la mission, de l'intention et des activités du musée ou de l'organisme ?
- Peut-on parler de collection ?
- Quelle histoire est inscrite derrière la collection ? Pour quelles mémoires, matérielles ou immatérielles ?
- Quel type d'objet retrouve-t-on dans la collection ?
- Quelle forme de collecte et pour quel projet de collection ?
- D'où vient ce souci de préservation de la danse ?
- Quels sont les partenaires de soutien ?

B. Conservation et mise en valeur

- Quels sont les défis de la conservation et la représentation de la danse au musée ?
- Qu'est-ce qui y est conservé ?
- Sous quelles conditions de conservation ?
- Avez-vous une politique d'acquisition ou de gestion des collections ? ou encore une politique de prêt ou d'emprunts ?
- Est-ce que le musée privilégie un mode de gestion (indexation) et de conservation de ses fonds d'archives et/ou de sa collection ?
- Qu'en est-il de la recherche, de l'étude ou de la publication ?
- Qu'en est-il de la numérisation et de l'utilisation des outils de l'information et des communications ?
- Quels sont les moyens de valorisation ?

C. Publics et médiation

- En parlant de ce type de dispositif, comment ce dernier joue-t-il avec la posture du visiteur ? Il devient à la fois spectateur et acteur ? Pouvez-vous développer ?
- Quelles stratégies, tactiques ont fondés ce modèle de médiation dans l'espace d'exposition ?
- Y aura-t-il une enquête qui sera réalisé auprès du public ?
- Selon vous, ce type de médiation peut-il susciter un nouveau regard sur le musée ?
- Retrouverons-nous d'autres activités liées à la programmation culturelle pendant la durée de l'exposition ? (projections de films, conférence, ateliers, rencontres, discussions, performance, démonstration, cours technique)
- À quels types d'échanges praticiens de la scène et visiteur peuvent-ils être conduits ?
- Calendrier de travail : comment procéder pour l'évaluation, bilan mi-parcours, bilan des parcours ?
- Quelle est l'influence et la présence de la danse dans la conception des ateliers de médiation ?

D. Modalités de préservation

- Quelles sont les modalités de préservation de la danse privilégiées par le musée ?
- Comment conserver ces costumes, ces décors, comment pérenniser l'éphémère ?
- Qu'en est-il de la documentation ?

APPENDICE D :
Schéma cadre conceptuel

Appendice E : Grille d'analyse du corpus à l'étude

	AID	V&A	MD-CCNBR	FJPP/MCQ
1. Le musée				
a) Le projet muséal	<ul style="list-style-type: none"> - Musée - Bibliothèque - Centre de recherche - Archives - Scène - Expo temporaire 	<ul style="list-style-type: none"> - Musée - Bibliothèque - Centre de recherche 	<ul style="list-style-type: none"> - CCNBR - un projet artistique de musée pour la danse -centre de ressource 	<ul style="list-style-type: none"> - Portail virtuel - actions de documentation et de transmission du patrimoine chorégraphique contemporain québécois
b) Quelle danse ?	<ul style="list-style-type: none"> Danse du monde Ballet danse contemporaine 	<ul style="list-style-type: none"> Ballet music-hall danse noire danse indienne danse contemporaine 	<ul style="list-style-type: none"> Danse contemporaine 	<ul style="list-style-type: none"> Danse contemporaine
c) Réseaux	<ul style="list-style-type: none"> -Mécénat (famille de Maré et Hermine Jourde) -Société des Amis des Archives Internationales de la danse (SAAID) -Musée du Trocadéro -danseurs chorégraphes, chercheurs, muséologues (Pierre Courthion) -Université de Paris -Musée de la Parole et du Geste -Institut Tessin à 	<ul style="list-style-type: none"> -SIBMAS -ICOM -Film Institute -National video archive of performance -compagnies de danse -Federation of Entertainment Unions 	<ul style="list-style-type: none"> -Ministère de la culture et des communications -réseau des CCN -Association des CCN -Société des auteurs dramatiques (SACD) -Centres de développement chorégraphique nationaux (CDCN) -artistes, chercheurs, architectes, commissaires, chorégraphes, cinéastes, danseurs, pédagogues 	<ul style="list-style-type: none"> -BANQ Département de danse de l'UQAM Tangente CALQ, CAC, CAM, Fondation de danse Margie Gillis, Fortier Danse-Création, La 2^e porte à Gauche, Le carré des Lombes, Louise Bédard Danse, Lucie Grégoire Danse, PPS Danse.

	Paris (Institut suédois)			
	AID	V&A	MD-CCNBR	FJPP/MCQ
2. La collection				
a) Collection	-de recherche -artistique -fonds UNESCO -fonds BMO -fonds CND	muséal	Fonds d'archives institutionnelles	-boîtes chorégraphiques -Fonds d'archives (BANQ, CAC)
b) Collecte et constitution	-documentaire -ethnographique -dons, achat	-dons -legs -captation -achat	Traces des expos et projets	Témoins et documents liés aux œuvres chorégraphiques et au travail du chorégraphe

3. Objets				
a) Témoins matériels	Costumes de scène Accessoires Maquillage Sculptures Objets commémoratifs Iconographie Maquette Illustration Dessins Livres Programmes Affiches Photos Partitions Manuscrits Maquettes de décors et de costume Cadeaux Peintures sur	Mémorabilia Reliques Costumes, accessoires Maquillage Scénographie Maquette Plan Machinerie Objet Témoignages oraux Documentation Iconographie Ecrits Affiches Partitions Photos Programmes Videos Souvenirs	Archives Documents Entretiens Acte performatif Photos films video protocole Oeuvre chorégraphique	Archives Photos Videos Affiches Billets Programmes Notes chorégraphiques Partition Scénographie Témoignages oraux Dessins Carnets Costumes Accessoires relique Oeuvres musicales Oeuvres picturales Corpus

	toile Moulage Instrument de musique Masque Marionnettes Esquisse de décor et de costume Enregistrements sonores et audiovisuels Gravures Estampes Photos Coupures de presse Objets			d'oeuvres chorégraphiques
b) Dimension performative	- Évènements spéciaux et culturels -représentation dansée -Performance sur scène	-Évènements spéciaux -Activités culturelles	-Présentation dansée -Performance sur scène et - performance dans les salles d'expo -Activités de médiation et de transmission	-Présentation dansée -Performance sur scène, dans l'espace public -performance dans les salles d'expo -Activités de médiation et de transmission
c) Interrelation	oui	oui	oui	oui

	AID	V&A	MD-CCNBR	FJPP/MCQ
4. Muséalisation				
a) Préservation : sélection, acquisition, gestion et conservation	Collecte Sélection Conservation préventive Gestion Captation de spectacle Documentation	Collecte Acquisition Gestion muséale (inventaire, classement, tri, évaluation) Captation de spectacle Documentation photographique Conservation préventive Espace de conservation à l'extérieur du musée	Création Archives (indexation et classification) Institutionnalisation Transmission de l'œuvre Dev. culture chorégraphique	Collecte et captation Documentation Conservation numérique Transmission de l'œuvre Dev. culture chorégraphique
b) Recherche : étude, catalogage, indexation, documentation, publication	-Collecte sur le terrain et méthodologie (Questionnaire Captation Notation Description du contexte) -Revue des AID -centre de documentation -département sociologique et ethnologique	-Premier musée au UK à fonder un département de recherche -Membres du AHRC -National Art library -Blythe house et study room -programme de recherche VARI -publication catalogue et	Centre de ressource Espace de formation et de perfectionnement pour chorégraphe, danseurs -publications -bibliothèque mobile sur la danse	-Boite chorégraphique -Participation à la recherche et création de savoirs sur la danse contemporaine québécoise et son patrimoine - création et diffusion d'outils (documentaire, juridique et de gestion liés à la

	-centre de recherche sur l'esthétique -bibliothèque spécialisée sur la danse	articles -dev. d'un réseau national des données des institutions culturelles		préservation du patrimoine chorégraphique)
c) Communication : exposition, médiation, action culturelle	-Exposition permanente Musée Ballets Suédois et Anna Pavlova) -Expositions temporaires (x13) -Exposition Universelle conférence causerie projections Concours chorégraphiques	Exposition permanente Modules éducatifs Visites guidée Audioguide Activités culturelles Mise en valeur numérique des collections	Exposition temporaire Transmission de l'œuvre Education artistique Ateliers enfants, amateurs, professionnels Mise en valeur d'archives sur le site web Résidence, colloque, discussion Visites guidées avec danseurs Parcours interactifs en ligne Transmission en direct Tate Modern Concours chorégraphiques	Exposition permanente à la PDA Exposition virtuelle Participation à l'exposition Corps rebelles au MCQ Colloque, journée d'étude Ateliers grands publics Stage pour professionnels Parcours pédagogiques

	AID	V&A	MD-CCNBR	FJPP/MCQ
5. Modalités de préservation				
a) Conserver	-constituer -capter -documenter -enregistrer -conservation préventive -gestion des supports et/ou des collections	-constituer -capter -documenter -enregistrer -numériser -conservation préventive -gestion des supports et/ou des collections	-constituer -capter -enregistrer -numériser	-constituer -capter -documenter -enregistrer -numériser
b) Faire connaître	Recherche Publication Exposition Valorisation sensibilisation	Recherche Publication Exposition Valorisation sensibilisation	Recherche Publication Exposition Valorisation sensibilisation	Recherche Exposition Valorisation sensibilisation
c) Donner à voir	Présentation Médiation Mise en valeur Diffusion	Médiation Mise en valeur Diffusion	Présentation Médiation transmission Mise en valeur Diffusion	Présentation Médiation transmission Mise en valeur Diffusion

Appendice F : Certification d'accomplissement

Certificat d'accomplissement

Ce document certifie que

Julie-Anne Côté

*a complété le cours : l'Énoncé de politique des trois Conseils :
Éthique de la recherche avec des êtres humains :
Formation en éthique de la recherche (EPTC 2 : FER)*

21 janvier, 2016

Références bibliographiques

Monographies :

Abeille, A. Launay, I. Pagès, S. (2007). *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*. Paris : Édition les solitaires intempestifs.

Archambault, H. et Baudriller, V. (2011). *Une école d'art pour le Festival d'Avignon*. Paris : Éditions POL.

Auzas, V. et Tran, V. T. (dir.). (2010). *Patrimoines sensibles : mots, espaces, pratiques. Collection patrimoine en mouvement*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Baxman, I. Rousier, C. Veroli, P. (dir.), (2006). *Les Archives internationales de la danse 1931-1952*. Pantin : Centre national de la danse.

Battesti, J. (2012). Le musée de société et ses collections à l'épreuve du temps. Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société (p.14-27). Bayonne : le Festin.

Bel, J., et Charmatz, B. (2013). *Emails 2009-2010*. Dijon : Les Presses du réel.

Bénichou, A. (2015). *Recréer/scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Dijon : Les Presses du réel.

Bénichou, A. (2013). *Un imaginaire institutionnel, musées, collections et archives d'artistes*. Paris : l'Harmattan.

Bénichou, A. (dir.) (2013). *Documenter, Recréer...Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Bénichou, A. (dir.). (2010). *Ouvrir le document, enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuel contemporaine*. Dijon : Les Presses du réel.

Bennett, T. (1995). *The birth of the museum, history, theory, politics*. London : Routledge.

Bernard, M. (2001). *Le corps*. Paris : Seuil.

Birkett, J. (2014). *Shakespeare in 100 Objects: Treasures from the Victoria & Albert Museum*. Londres : V&A museum.

Blanckaert, C. (dir.) (2015). *Le Musée de l'homme, histoire d'un musée laboratoire*. Paris : Musée de l'homme.

Charmatz, B. et Launay, I. (2002). *Entretien à propos d'une danse contemporaine*. Paris : centre national de la danse et presse du réel.

Chaumier, S. (2012). *Traité d'expologie, les écritures d'exposition*. Paris : Musées-mondes.

Choay, F. (2007). *L'allégorie du patrimoine*. Paris : Seuil.

Copeland, M. (2008). *Chorégrapheur l'exposition*. Dijon : Les Presses du réel.

Crémézie, Sylvie (1997). *La signature de la danse contemporaine*. Paris : Chironé

Croft, S. (2003). *Black and Asian Performance at the Theatre Museum: A Users' Guide*. London : Albert & Victoria museum.

Cvejc, B. (2014). « *Retrospective* » de *Xavier Le Roy : chorégrapheur un problème et un mode de production*. Dijon : Les Presses du réel.

Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'œuvre. Stratégie de communication et de médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.

Déotte, J.L (1994). *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le musée*. Paris : l'Harmattan.

De Maré, R. (1931). *Les Ballets suédois dans l'art contemporain*. Paris : Trianon.

Drouguet, N. (2015). *Le musée de société, de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*. Paris : Armand Colin.

Farge, A. (1997). *Le goût de l'archive*. Paris : Seuil.

Filloux-Vigreux, M. (2001). *La Danse et l'institution. Genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France (1970-1990)*. Paris : l'Harmattan.

Folliot, V. (1997). *Costumes de danse ou la chair renversée*. Paris : La recherche en danse.

Francesca F. (1998). *Directory of Performing Arts Resources*. London : Society for Theatre Research.

Franco S. et Nordera, M. (2010). *Ricordanze : memoria in movimento e coreografie della storia*. Turin : UTET Università.

Freeman, T. (1977). *Interpreting our heritage*. North Carolina : The university of north Carolina press.

- Ghiglione R. et Matalon, B. (1998). *Les enquêtes sociologiques, théories et pratiques*. Paris : Armand Collin.
- Glicenstein, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : Presses universitaires de France.
- Grenier, C. (2013). *La fin des musées ?* Paris : Éditions du regard.
- Gob, A., Drouguet, N. (2003). *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin.
- Hooper-Greenhill, E. (1993). *Museums and the shaping of knowledge*. New York : Routledge.
- Jadé, M. (2006). *Patrimoine immatériel. Perspective d'interprétation du concept de patrimoine*. Paris : l'Harmattan.
- Janevski, A. (2017). *The first move is to let the hand circle : On Musée de la danse : Three collective Gestures, Boris Charmatz*. New York : MOMA.
- Khaznadar, C. (2014). *Alerte : Patrimoine immatériel en danger, International de l'imaginaire*. Babel : Maisons des cultures du monde.
- Klein, A. (2019). *Archive(s), mémoire, art, éléments pour une archivistique critique*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Laver, J. (1952). Gabrielle Enthoven O.B.E. and the Enthoven Theatre Collection, Studies in English Theatre History in Memory of Gabrielle Enthoven. London : Society for The Theatre Research.
- Launay, I. et Pagès S. (dir.) (2010). *Mémoires et Histoire en danse*. Paris : L'Harmattan.
- Launay, I. (2017). *Poétiques et politiques des répertoires, Les danses d'après, I*. Pantin : Centre national de la danse.
- Loupe, L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Paris : Contredanse.
- L'Hotellier, S. A. (2012). *Les Archives internationales de la danse, un projet inachevé 1931-1952*. Paris : Ressouvenances.
- Mairesse, F. (2002). *Le Musée, temple spectaculaire, une histoire du projet muséal*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Meunier, A. (2008). L'éducation muséale, d'une pratique professionnelle à la constitution d'un champ de recherche. *La recherche en éducation muséale : actions et perspectives*. Montréal: Multimondes.

McGillivray, G. (2011). *Scrapbooks, snapshots and memorabilia: hidden archives of performance*. London : Peter Lang.

Morishita, M. (2010). *The Empty Museum. Western Cultures and the Artistic Field in modern Japan*. Farnham : Ashgate.

Morisset, L., Charbonneau A., et Turgeon, L. (dir.), (2010). *Le patrimoine comme matrice identitaire du Québec, Patrimoine et identités en Amérique française*. Québec : Presses de l'Université Laval.

Näslund, E. (2009). *Rolf de Maré, fondateurs des Ballets suédois, collectionneur d'art, créateur de musée*. Paris/Stockholm : Actes sud/Bokförlaget langenskiöld.

Palazzolo, C. (2017). *Mise en scène de la danse aux Expositions de Paris-1889-1937, une fabrique du regard*. Paris : L'œil d'or.

Pearce, S.(1994). *Objects as meaning ; or narrating the past, Interpreting objects and collections*. London : Routledge.

Poirson, M. (2008). *Mémoire vive : archiver, conserver, inventorier, actualiser. Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ?* Paris : Revue d'histoire du théâtre.

Pouillaude, F. (2009). *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris : Vrin.

Pomian, K. (1987). *Collectionneurs, amateurs et curieux, entre le visible et l'invisible, Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*. Paris : Gallimard.

Poulot, D. (2009). *Musée et muséologie*. Paris : Repères.

Poulot, D. (1998). *Patrimoine et modernité*. Paris : l'Harmattan.

Poulot, D. (1997). *Musée, nation, patrimoine*. Paris : Gallimard.

Rasse, P. (1999). *Les musées à la lumière de l'espace public*. Paris : L'Harmattan.

Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.

Rivière, G. H. (1989). *La muséologie selon Georges Henri Rivière*. Paris : Dunod.

Roux, C. (2016). *Pratiques performatives/corps critiques #1-10 (2007-2016)*. Paris : l'Harmattan.

Roux, C. (2007). *Danse(s) performative(s), Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*. Paris : l'Harmattan.

Schiele, B. (sous la dir.) (2002). *Patrimoines et identités*. Québec : Éditions Multimonde.

Schouvaloff, A. (1987). *The theater museum*. London : Scala.

Scott Rogers, J. (1985). *Stage by Stage. The making of the Theatre Museum*. Londres : Victoria and Albert museum.

Suquet, A. (2012). *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*. Pantin : Centre national de la danse.

Turgeon, L. (2009). *L'esprit du lieu : entre le patrimoine matériel et immatériel, patrimoines en mouvement*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Ulrich Obrist, H. (2015). *Les voies du curating*. France : Manuelle Éditions.

Valéry, P. (1939). *Philosophie de la danse*. Paris : Gallimard.

Vaughan, D. et Denise Luccioni (trad) (1997). *Merce Cunningham, un demi-siècle de danse*, Paris : Plume.

Veinstein, A. (1992). *Bibliothèques et musées des arts du spectacle dans le monde*. Paris : Édition CNRS, 740 p.

Verrière, P. (2002). *Légendes de la danse, une histoire en photo, 1900-2000*. Paris : Éditions hors collection.

Articles et chapitre d'ouvrages collectifs :

Alcoberro, A. (2014). *Faire une collection, construire une mémoire : l'expérience du musée d'histoire de la Catalogne (p.198-203)*. Dans Battesti, J. (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société (p.192-203)*. Bayonne : le Festin.

Auclair, M. (2006). *Le fonds des AID à la bibliothèque-musée de l'Opéra : histoire d'une collection*. Dans Baxman, I. Rousier, C. Veroli, P. (dir.), *Les Archives internationales de la danse 1931-1952 (p.168-190)*. Pantin : Centre national de la danse.

Barbérís, I. (2016). *Archive vivantes : activations, disparitions, mutations*. Dans Desprès, A. (dir.), *Gestes en éclats, art, danse et performance (p.54)*. Dijon : Les Presses du réel.

Baujard, C. (2012). *Du musée conservateur au musée virtuel*. Editions Hermes Sciences : Lavoisier.

Baxmann, I. (2006). Le corps, lieu de mémoire. Dans Baxman, I. Rousier, C. Veroli, P. (dir.), *Les Archives internationales de la danse 1931-1952* (p.44-65). Pantin : Centre national de la danse.

Bénichou, A. (dir.) (2015). Domicilier les patrimoine (im) matériels. Dans Bénichou, A. (dir.), *Recréer/scripter, mémoires et transmissions des oeuvres chorégraphiques contemporaines* (p.371-379). Dijon : Les Presses du réel.

Bergeron, Y. (2015). L'invisible objet de musée. Repenser l'objet immatériel. Dans Bénichou A. (dir.), *Recréer/scripter, mémoires et transmissions des oeuvres chorégraphiques contemporaines* (p.379-396). Dijon : Les Presses du réel.

Bergeron, Y. (2002). La médiation au Musée de la civilisation. Dans Schiele, B. (dir.), *Patrimoines et identités* (p.173-214). Québec : Éditions Multimonde.

Bernard, M. (2001). Le désir de mémoire ou les effets pervers de la nostalgie. Dans *De la création chorégraphique* (p.215-223). Paris : Centre national de la danse.

Bourdote, E. et Giguère, A. (2015). Les reprises de performance comme entreprises de mémoire. Regards sur des pratiques de musées et d'artistes. Dans Bénichou, A. (dir.), *Recréer/scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (p.417-440). Dijon : Les Presses du réel.

Castells, M. (2001). Museums in the information Era : cultural connectors of time and space. Dans Ross, P. (dir.), *Museums in a digital Age* (p.427-434). Londres : Routledge.

Chagnon, G. (2015). Joe, parcours d'une œuvre chorégraphique. Dans Bénichou, A. (dir.), *Recréer/scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (p.93-100). Dijon: Les Presses du réel.

Conklin, A.L. (2015). 1878-1945 : Le paradoxe colonial du musée de l'homme. Dans Blanckaert, C. (dir.), *Le Musée de l'homme, histoire d'un musée laboratoire* (p.22-45). Paris : Musée de l'homme.

Cramer, A. (2006). Dire la danse : les conférences-démonstrations et le discours sur la technique et le mouvement. Dans Baxman, I. Rousier, C. Veroli, P. (dir.), *Les Archives internationales de la danse 1931-1952* (p.86-113). Pantin : Centre national de la danse.

Côté, J-A (2015). *Muséologies*. De la danse au musée : Mémoires de l'œuvre chorégraphique contemporaine (p.57-69). UQAM : Montréal.

Davallon, J. (1986). Penser l'exposition comme rituel de représentation. *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : la mise en exposition* (p.241-279). Paris : Centre Georges Pompidou.

Davallon, J. (2002). Tradition, mémoire, patrimoine. Dans Schiele, B. (dir.), *Les trois temps du patrimoine, note sur le découplage symbolique* (p.41-64). Québec : Éditions Multimonde.

Décoret-Ahiha, A. (2009). Les Archives internationales de la danse et l'anthropologie de la danse. Dans Boëll D.M., Christophe, J. et Meyran, R., *Du folklore à l'ethnologie*. (p.103-112). Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Depocas, A. (2010). Documenter les pratiques artistiques utilisant la technologie : des modèles à développer. Dans Bénichou, A. (dir.), *Ouvrir le document, enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (p.349- 372). Dijon : Les Presses du réel.

Faure, S. (2006). Production et diffusion des œuvres chorégraphiques : les effets de l'institutionnalisation de la danse. *Sociologie de l'Art*, p.145-159.

Febvre, M. (2001). L'espace de la gravité. Dans Febvre, M. (dir.), *Jean-Pierre Perreault, regard pluriel*, (p.7-34). Québec : Les Heures bleues.

Fowler, J. (2013). Collecting live performance. Dans Knell, S. J. (dir.), *Museums and the future of collecting* (p.242-249). London : Ashgate.

Frangne, P-H, (2011). Conclusion, Patrimoine, identité et culture, l'éclairage de la philosophie et de l'esthétique. Dans *Patrimoine sources et paradoxes de l'identité* (p.265-281). Rennes : presses universitaires de Rennes.

Gagnon, L. et Turcotte, N. (2019). La fondation Jean-Pierre Perreault. Dans *L'essor de la vie culturelle au XXIe siècle. Perspectives France-Québec* (p.25-36). Montréal : Les presses de l'Université de Montréal.

Guénard, E. (2019). De la danse au musée au musée de la danse. La chambre blanche. Récupéré de : <https://www.erudit.org/fr/revues/ecosysteme/2019-v2-n1-ecosysteme04803/1062561ar.pdf>

Glon, M. (2006). « Learning to dance by book ». Formes et enjeux d'un apprentissage solitaire des danses au XVIIIe siècle. Dans Launay, I. et Pagès S. (sld), *Mémoires et histoire en danse* (p.297-220). Paris : L'Harmattan.

Gob. A. (2009). Le jardin des Viard ou les valeurs de la muséalisation. Récupéré de: URL : <http://ceroart.revues.org/1326>

Gómez, P.P., Vásquez A. G. et Zacarias, G. F. (2016). Esthétique décoloniale. Entretien avec Pedro Pablo Gómez. *Marges*. (p.102-110). Récupéré de : <https://www.cairn.info/revue-marges-2016-2-page-102.htm>

Heinich, N. (2014). L'œuvre au-delà de l'objet. Dans *Le paradigme de l'art contemporain, structure d'une révolution artistique* (p.89-113). Paris : Gallimard.

Kaine, E. (2002). Les objets sont des lieux de savoir. *Ethnologies*, vol. 24, n.2, 2002, p.176-190.

Lacroix, L. (2001). L'invention de la danse. Dans Febvre, M. (dir.), *Jean-Pierre Perreault, regard pluriel* (p.43-74). Québec : Les heures bleues.

Laplace-Claverie, H. (2008). Les Ballets suédois sont-ils des ballets ? Petit dictionnaire des idées reçues en matière d'art chorégraphique. Dans J. Mas (dir.), *Arts en mouvement, les Ballets de Rolf de Maré, Paris 1920-1925* (p.22). Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée.

Launay, I., Pagès, S., Papin, M. et Sintès, G. (2014). L'Ambivalente revendication d'exister Mai 1968 et « la danse » (premiers éléments). Dans *Danser en mai 1968 premiers éléments* (p.96-125). Paris : Micadanse et Université Paris 8.

Leniaud, J-M. (2008). Du matériel à l'immatériel : vers une nouvelle conception du patrimoine. Dans Benhamou, F. et Cornu, M. (dir.) (2008). *Le patrimoine culturel au risque de l'immatériel. Enjeux juridiques, culturels, économiques*. Paris : L'Harmattan.

Lepecki, A. (2015). Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse. Dans Bénichou, A. (dir.), *Recréer/scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (p.33-70). Dijon : Les Presses du réel.

Leroux-Dhuys, J-F. (1989). Georges Henri Rivière, un homme dans le siècle. Dans *La muséologie selon Georges Henri Rivière* (p. 29). Paris : Dunond.

L'Hotellier, S. A. (2006). Aux origines de la danse : les voyages exploratoires de Rolf de Maré. Dans Baxman, I. Rousier, C. Veroli, P. (dir.), *Les Archives internationales de la danse 1931-1952* (p.114-127). Pantin : Centre national de la danse.

Loupe, L. (2004). Les œuvres : Mémoire et identité. Dans *Poétique de la danse contemporaine* (p.317-362). Paris : Contredanse.

Loupe, L. (2004). Le corps comme poétique. Dans *Poétique de la danse contemporaine* (p.61- 81). Paris : Contredanse.

Mairesse, F. (2012). Le désir de la collection totale. Dans Battesti, J. (dir.), *Que reste-t-il du présent ? Collecter le contemporain dans les musées de société* (p.64-73). Bayonne : Le Festin.P.64.

Mathieu, J. (1987). L'objet et ses contextes. *Bulletin d'histoire de la culture matérielle*, n. 26.

Mokhtari, S. (2015). Archiver/activer la mémoire aux Archives de la critique d'Art. Le document : un retour à la performance ? . Dans Bénichou, A. (dir.), *Ouvrir le document, enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains* (p.441- 455). Dijon : Les Presses du réel.

Näslund, E. (2008). Rolf de Maré : la route vers le modernisme. Dans J. Mas (dir.), *Arts en mouvement, les Ballets de Rolf de Maré, Paris 1920-1925*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée.

Papin, M. (2014). Les lignes de force de l'Avant-mai. Dans Launay, I., Pagès, S., Papin, M. et Sintès, G. (dir.), *Danser en mai 1968* (p.14-26). Paris : Micadanse et Université Paris 8.

Parent, M-C. (2010). La patrimonialisation et l'appropriation des traditions musicales : quelques exemples brésiliens. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* (p.137-147).

Picon-Vallin, B. (2008). Un musée pour le théâtre. Dans Guillot, C et Poirson, M. (2008), *Mémoires de l'éphémère : quel patrimoine pour les arts vivants ?* (p.13-26) Paris : Revue d'histoire du théâtre.

Poirier, I. (2015). Transmettre le répertoire de Marie Chouinard. Dans Bénichou, A. (dir.), *Recréer/scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (p.101-108). Dijon : Les Presses du réel.

Pronovost, G. (2019). Les politiques face aux mutations du champ culturel. Dans Paquin, M. Lafortune J-M, Lemonchois, M et Lussier, M (dir.), *L'essor de la vie culturelle au XXe siècle, perspectives France-Québec* (p.167-182). Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Riandey, J. Sebillotte, L. (2006). La revue des AID : éléments de description. Dans Baxman, I. Rousier, C. Veroli, P. (dir.). *Les Archives internationales de la danse 1931-1952* (p.152-166) (p.152-167). Pantin : Centre national de la danse.

Roux, Céline, (2016). Pratiques performatives / corps critiques #10, Le Musée de la danse : l'archive comme principe(s) actif(s) et critique(s) de création. Pratiques performatives/corps critiques #1-10 (2007-2016) (p.245-268).

Rowat, T. et Boivin, M. (2015). Jean-Pierre Perreault, un cas de figure pour le patrimoine chorégraphique québécois. Dans Bénichou, A. (dir.), *Recréer/scripter, mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines* (p.397-406). Dijon : Les Presses du réel.

Sanjuan, Agathe (2010). À la recherche du spectacle perdu : les spécificités du patrimoine des arts du spectacle. Dans Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle (27^e congrès de Glasgow, 25-29 août 2008) *Capter l'essence du spectacle, un enjeu de taille pour le patrimoine immatériel*. Belgique : Peter Lang.

Scarpulla, M. (2015). La mémoire performative. Considérations sur les traces de la danse et les dispositifs de capture des mouvements. Récupéré de : <https://www.erudit.org/fr/revues/archives/2016-v46-n1-archives02423/1035720ar/resume/>

Sebillotte, L. (2009). Documenter la danse : le moyen de l'archive. Récupéré de : http://www.perfomap.de/map6/sammeln-und-verzeichnen/les-archives-en-danse-vues-par-l2019archiviste/ls-les-archives-en-danse-vues-par-l2019archiviste#_edn3

Sebillotte, L. (2010). L'archive en danse ou la sauvegarde d'une intention. *Archive et collections particulières, inventaires des fonds*. Paris : Centre national de la danse.

Sintes, G. (2017). Pratiques de l'archive en danse : l'exemple du Projet Waehner 2015-2018. *Marges*. Récupéré de : <https://journals.openedition.org/marges/1321>

Szporer, P. (2014). Soirée Jean-Pierre Perreault. Récupéré de : <http://www.fondation-jean-pierre-perreault.org/fr/projets/soiree-perreault-uqam-2009>

Veroli, P. (2006). Les AID, une histoire dans l'histoire. Dans Baxman, I. Rousier, C. Veroli, P. (dir.). *Les Archives internationales de la danse 1931-1952* (p.12-43). Pantin : Centre national de la danse.

[S.A]. Classical Ballet. Victoria & Albert museum. Récupéré de : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/c/classic-ballet/>

[S.A]. London Contemporary Dance theater. Victoria & Albert museum. Récupéré de : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/l/london-contemporary-dance-theatre/>

[S.A]. Dance in popular Theater. Victoria & Albert museum. Récupéré de : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/d/dance-in-popular-theatre/>

[S.A]. History of black dance : Black british dance. Victoria & Albert museum. Récupéré de : <http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/history-of-black-dance-black-british-dance/>

Rapports et publications gouvernementales :

Agenda 21. Gouvernement du Québec. Récupéré de : <http://www.agenda21c.gouv.qc.ca/wp-content/themes/agenda21c/pdf/A21C-Brochure-FR-WEB.pdf>

Bergeron, Y. (1987). *La culture matérielle et la mémoire des objets, l'ethnologie au Québec* (p.15-21). Québec : Ministère des Affaires culturelles.

Chaumier, S. (2007). *Mythologie du spect'acteur : Les formes d'interaction entre acteurs et spectateurs, comme révélateur d'esthétiques relationnelles*. France : Ministère de la Culture et de la Communication. Récupéré de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01545536/document>

Debon, M-A., (1991). *Le patrimoine de la danse en France : Rapport de la seconde commission présidée par Monsieur Igor Eisner à Monsieur Jack Lang, ministre de la Culture et de la Communication, conseil supérieur de la danse*.

Fondation Jean-Pierre Perreault. (2016). *Documentation, valorisation et transmission des patrimoines de la danse contemporaine et actuelle au Québec : enjeux actuels*. Mémoire présenté au ministère de la Culture et des Communications dans le cadre de la consultation publique au sujet du renouvellement de la politique culturelle du Québec.

Fortier, C. (2013). La fréquentation des arts de la scène en 2012. *Optique culture*, numéro 28. Observatoire de la culture et des communications du Québec.

Groupe-conseil sur la Politique du patrimoine culturel du Québec. (2000). *Notre patrimoine, un présent du passé*. Québec : Ministre de la Culture et des Communications.

Le Moal, P. (1998). *La danse à l'épreuve de la mémoire : analyse d'un corpus d'écrits sur la mémoire de la danse*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication.

Mac Skimming, R. et D'Entremont. (2005). *Legacy, Transition, and Succession: Supporting the Past and Future of Canada's Arts Organizations*. Conseil des arts du Canada.

McCaughey, C. (2012). *Étude cartographique de la danse au Canada : examen de la documentation*. Ottawa : Conseil des arts du Canada.

Montpetit, R. (2013). *Une muséologie québécoise dynamique et d'aujourd'hui : favoriser l'appropriation des collections par les publics de maintenant*. Québec : Ministère de la Culture et des Communications du Québec.

Montpetit, R. (2000). *Les musées ; générateurs d'un patrimoine*. Québec : Ministère de la culture et des Communications. Récupéré de <https://www.mcc.gouv.qc.ca/publications/montpetit.pdf>

Orvoine, D. (2001). *L'art en présence*. Association des Centres chorégraphiques nationaux. Récupéré de : <http://www.museedeladanse.org/artists/centres-choregraphiques-nationaux>

Regroupement québécois de la danse (2019). *Du patrimoine de la danse au Québec, État des lieux, perspectives et conseils pratiques*. Québec : RQD.

Regroupement québécois de la danse. (2005). *L'avenir de la danse à Montréal*, mémoire sur la proposition de politique de développement culturel de la Ville de Montréal.

Rouleau, J. (2020). *La médiation culturelle en confinement ; action culturelle, confinement et numérique : les nouveaux territoires de la rencontre*. Montréal : Artensio.

Société des musées québécois (2019). *Musées, innovations numériques et expériences de visite*. Québec : SMQ.

Vallas, P., Formont, I. (2014). *Charte de la conservation, Bibliothèque nationale de France*. Récupéré de http://www.bnf.fr/documents/Charte_Consevation.pdf

[S.A] (1995). *La mémoire de la danse, mémoire, patrimoine, culture*. Journée d'étude. Paris : Ministère de la culture.

[S.A], (2015). *Collections Development policy*. London : Victoria and Albert museum.

[S.A], (2013). *Collections care and conservation policy*. London : Victoria and Albert museum.

[S.A], (2014). *Iteration of the strategic plan 2011-2015*. London : Victoria and Albert museum.

[S.A]. *Research Handbook*. London : Victoria and Albert museum Research Department.

Articles de périodique (revue, journal) :

Adams, L. (2004). *Building your legacy*. Toronto : Danse collection Danse Presses.

Adolphe, J-M. (Janvier 2014). Questions de porosité, La permanence. *Cahier spécial Mouvement*, 73, p.1.

Alloa, E. (septembre 2020). *Vers un nouveau musée imaginaire, revue Esprit*.

Association canadienne des organismes artistiques. (Juin 2014). *Le potentiel de la webdiffusion pour le milieu du spectacle par l'Association canadienne des organismes artistiques*.

Auclair, M. (2007). Les sources sur les ballets suédois conservées à la Bibliothèque-musée de l'Opéra. *Fontes Artis Musicae*.

Auclair, M. (décembre 2006). Les sources sur les Ballets suédois dans les collections de la Bibliothèque-musée de l'Opéra. *Bulletin publié par le Groupe français de l'Association internationale des bibliothèques, archives et centres de documentation musicaux*, n°14, p. 69-78.

Bardiot, C. (2013). *Arts de la scène et technologies numériques : Les digital performances*. Les Basiques : Leonardo/Olats.

- Baillargeon, S. (18 septembre 1999). Vers le cybermusée. *Le Devoir*. B1.
- Beaumont, C. (1947). The London Archives of the Dance and some of its treasure. *Ballet Annual : a record and year book of the ballet*, n.1 Londres.
- Bellugue, P. (novembre 1935). Avertissement. *Revue des AID*, p.2.
- Bénichou, A. (2000). Exposer la danse : Négocier collectivement et dans l'action les répertoires de gestes. *Signata*.
- Bernier, H. et Viau-Courville, M. (2015). Curating action : rethinking ethnographic collections and the role/place of performing arts in the museum. *Museum and society*, n.14.
- Boivin, M. et Gagnon, L. (2015). Mémoire vivante et virtuelle de la danse, *Théma*, la revue des Musées de la civilisation à Québec, n.3.
- Bourbeillon, C. (21 avril 2009). Entrez dans la danse avec Boris Charmatz. *Sortir, Ouest France*.
- Bowring, A. (2011). Dance Collection Danse: Canada's Largest Archive and Research Center for Theatrical Dance History. *Dance Chronicle*, n.34.
- Brochu, A. (26 mai 2008). Exposition permanente des œuvres de Jean-Pierre Perreault à la Place des arts. Communiqué de presse, Place des arts.
- Cabado, F. (14 juin 2018). La politique culturelle du Québec sous la loupe du RQD.
- Cadioux, A. (3 février 2015). Se souvenir des belles choses. *Le Devoir*.
- Cambone, M. (2015). La mise en récit et la construction de mémoires collectives par les institutions patrimoniales. *Revue Muséologies*. Montréal : Les cahiers d'études supérieures.
- Cameron, D. (1992). Un point de vue ; le musée comme système de communication. *Vagues* t.1. Mâcon : éditions W.
- Carpentier, M. (17 décembre 2016). Donner vie aux patrimoines dansés. *Le Devoir*.
- Castro, L. (2019). Maisons-musées. Demeures d'artistes et ateliers, une muséalisation paradoxale ; une réflexion sur quelques cas au Portugal. *Culture & Musées*, n. 34.
- Centres chorégraphiques nationaux. (octobre 2015). Le CND vie professionnelle. *Département ressources professionnelles*. p.1.
- Chiva, I. (1985). Georges Henri Rivière un demi-siècle d'ethnologie de la France. *Terrain*.

Clavert, F. et Muller, C. (2017). Introduction : Le goût de l'archive à l'ère du numérique. Récupéré de : <http://www.gout-numerique.net/le-gout-de-larchive-a-lere-numerique-a-propos>.

Côté, J-A. (2015). De la danse au musée : mémoires de l'œuvre chorégraphique contemporaine (p.56-69). *Les cahiers d'études supérieures, muséologie*, vol.7.

Côté, J-A, (2015). Corps rebelles : la danse s'expose (p.123-136), *Théma*. Québec : Musée de la civilisation.

Cramer, F. A. (2014). La scène et le musée, une dynamique contemporaine. *Critique d'art*, n. 43, p.36-47.

Da Costa, V. (janvier 2014). Déplacements, La permanence. *Cahier spécial Mouvement*. n.73, p.4-7.

Davallon, J. (1992). Le musée est-t-il un média ? *Public et Musées*, n.2, p. 99-123.

Davallon, J. (2000). Le patrimoine : une filiation inversée ? *Espace Temps*.

David, G. (2011). L'image comme outil de transmission dans la mémoire de la danse, état des lieux de la danse en France. *La Terrasse*, no hors-série, décembre 2011-janvier.

Delmas, F., Massarotto, Y. Archives, héritages et (re)-créations. PREAC Danse Montpellier /CCNMLR : Numéridanse.tv.

Déotte, J-L. (2008). Le musée, un appareil universel. *Revue Appareil*, p.3.

Després, A. et Jacquot, S. (2018). FANA-Danse & Arts vivants. Une fabrique de l'archive : conception et structuration de la plateforme. *FANA Danse et Arts vivants*. Laboratoire ELLIADD EA 4661 : Université de Franche-Comté.

Desprès-Lonnet, M. (2013). Le patrimoine culturel numérique : entre compilation et computation. *Culture & Musée*, n.22, p.71-88.

Desvallés, A. Mairesse, F. (2005). Sur la muséologie. *Culture & musées*. Arles : Actes Sud. p. 131-155.

Doyon, F. (19 juillet 2005). Le sort de la Fondation JPP en suspens. *Le Devoir*.

Doyon, F. (23 mai 2013). L'Espace Danse Québec verra le jour. *Le Devoir*.

Doyon, F. (14 mars 2015). Une histoire en mouvement. *Le Devoir*.

Dufort, F. (Juin 2013) Entrevue avec Francine Bernier, *Dfddanse*, le magazine de la danse actuelle à Montréal.

Duvelle, C. (2010). Le patrimoine culturel immatériel a-t-il une place au musée ? Enjeux et défis du patrimoine immatériel. *Société des musées québécois*, Musées vol. 29, p. 26.

Ethells, T. (2002). *Art Press, Spécial Danse*, n. 23, p.82-91.

Fontaine, A. (2012). Regards vers le passé, élans vers l'avenir : Fondation Jean-Pierre Perreault : entretien. *Jeu : revue de théâtre*, n. 142, p.137-143.

Gallet, M. (23 juillet 2012). Construire pour transmettre en ligne la mémoire d'une œuvre chorégraphique : entretien avec Ginelle Chagnon. *Archinum*, enquête sur la constitution et la mise en forme des archives dans l'espace numérique.

Giguère, A. (2014). Documentation et muséalisation de la performance. *Culture et musées*, n.22. Avignon : Actes Sud.

Guyon, C. (2018). La fabrique de l'archive : le rituel de la collecte des archives.

Hayes, M. (2017). Dates clefs. Danse et/au musée. *Repères, cahier de danse*, n.38 +39.

Hottin, C. (2008). Une nouvelle perception du patrimoine. *Culture et recherche*, n^{os} 116-117.

Huthwohl, J. (2011). Émergence et constitution d'un patrimoine spécifique des arts du spectacle. *Bulletin des bibliothèques de France*, n^o 4.

Jacobi, D. (14 septembre 2016). Faut-il lire les textes des expositions ? *Mondes sociaux*. Récupéré de : <https://sms.hypotheses.org/8294>.

Jacotot, S. (2008). Genre et danses nouvelles en France dans l'entre-deux-guerres. *Clio. Histoire, femmes et sociétés*.

Jadé, M. (2004). Le patrimoine immatériel, Nouveaux paradigmes, nouveaux enjeux. *La lettre de l'OCIM*.

Joannis, C. (5 juin 1997). Les costumes de scène au département des Arts du spectacle. *Musées et collections publiques de France*, n. 12, p.39-40.

Kihm, C. (2010). Ce que l'art fait à l'archive. *Critique*, n^o 8, Minuit, p. 707-718.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1999). Performance Studies. Histories and Theories of Intermedia.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, vol. 56, n. 1-2.

Lacroix, L. (2002). Les collections muséales au Québec. Montréal : Société des musées québécois.

- Lacroix, L. (14 décembre 2002). Dessiner l'espace. *Le Devoir*.
- Lacroix, L. (2006). L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'Œuvre d'art. *La culture sensible*, volume 30, numéro 3.
- LaFrance, C. (2011): Choreographers' Archives: Three Case Studies in Legacy Preservation. *Dance Chronicle*, n.34.
- Lalonde, C. (2 juillet 2016). Comment préserver l'art du mouvement et l'art vivant ? *Le Devoir*.
- Lalonde, C. (2015). La ville de Québec aura sa maison pour la danse, *Le Devoir*, 20 février 2015.
- Lalonde, C. (24 février 2015). Intégration à Espace Danse, *Le Devoir*.
- Lambert-Chan, M. (27 novembre 2014). Les arts vivants s'invitent dans les musées. *Le Devoir*.
- Lecours, M-J. (2009). Le patrimoine de la danse au Québec : état de la situation. Montréal : Bibliothèque de la danse Vincent-Warren.
- Lepecki, A. et Francko, M. (décembre 2014). Special issue: Dance in the museum. *Dance research Journal*, volume 46, n. 3.
- Le Floch, G. (5 novembre 1935). La chorétechnique dans Danses populaires. *Revue des AID*, p.24.
- Letarte, V. (20 mars 2002). Jean-Pierre Perreault : retour vers le futur. *Voir*.
- Lévesque, F. (2006). La collection muséale d'art contemporain comme mémoire archivée. *Culture & musée*, n.7.
- Loret, É. (7 septembre 2014). Jean Börlin, dans les chaussons d'un caméléon. *Liberation*.
- Luxen, J-L. (2003). *La dimension immatérielle des monuments et des sites avec références à la Liste du Patrimoine Mondial de l'UNESCO*. 14^e Assemblée générale et symposium scientifique de l'ICOMOS.
- Mairesse, F. (2006). L'histoire de la muséologie est-elle finie ? Muséologie, un champ de connaissance, Muséologie et histoire. *Icofom Study Series*, n° 35.
- Mairesse, F. (2018). Aux origines du musée d'entreprise : Musées industriels et commerciaux. *Recherches en communication*, n. 45.

Mairesse, F. (2012). L'écosystème muséal : notes sur un monde en transformation. États généraux des musées du Québec : Bilan et prospective. Montréal : Société des Musées québécois.

Massoutre, G. (14 décembre 2002). Les dons du chorégraphe et de ses interprètes. *Le Devoir*.

Montpetit, R. (janvier-juin 1996). Une logique d'exposition populaire ; les images de la muséologie analogique. *Publics & Musées*, n.9. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.

Novy, Y. (15 juillet 1933). Comment ont été conçues, bâties et organisées les Archives internationales de la danse. *Revue des AID*, n. 3.

Noisette, P. (2014). Nouveau festival à Beaubourg : Le sacre de Xavier le Roy. *Les Inrocks*, février 2014.

Orvoine, D. (mars 2006). La figure de l'artiste et le processus de production. *L'art en présence*. Diffusion ACCN (Belfort), p84.

Pearson, M. (1994). Theater/Archeology. *The Drama review*, n.38-4, p.134.

Poulot, D. (2009). Le patrimoine culturel immatériel en France entre renouveau muséographique et territoire de projet. *Ethnologies*, vol 31, no 1.

Poulot, D. (2005). Le patrimoine en France : une génération d'histoire. 1980-2000. *Culture & Musées : la muséologie 20 ans de recherches*.

Poirson, M. (2015). Les musées sont des chambres de chant. *Théma*, la revue des Musées de la civilisation (Québec), p.149-158.

Régimbeau, G. (sous la dir.), (2013). Documenter les collections, cataloguer l'exposition. *Culture et musée*, n. 22. Paris : Actes sud.

Regroupement québécois de la danse (26 avril 2018). TRACES, sauvegarder la mémoire du spectacle québécois. *L'Actualité de la danse*. Montréal : RQD.

Regroupement québécois de la danse. (28 juin 2018). Projets numériques en danse : cap sur un avenir technologique et collaboratif.

Richeux, M. (21 octobre 2014). Le musée : Quand la danse pense son musée. *France culture*.

Rivière, G. H. (15 mai 1936). Préface. *Revue des AID*, n.1.

Rousier, C. (mai-juin 2002). La danse, la recherche au Centre national de la danse. *Culture et recherche*, n.90.

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

Salomon, N. (2012). Chorégraphie du dehors. À propos du Musée de la danse de Boris Charmatz. *Maska*, p.185.

Santi, A. (2012). Les modalités de création et de diffusion de la danse en France. État des lieux de la danse en France. *La Terrasse*, n° hors-série.

Schaeffner, A. (octobre 1929). Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie. *Documents*, 5, p.252.

Schiele, B. et Meunier, A. (mars 2013). L'impermanence du musée. *Muséologies*, n. 175.
Sebillotte, L. (2010). L'archive en danse ou la sauvegarde d'une intention. *Archives et collections particulières-Inventaire des fonds*. Pantin : Centre National de la danse.

Signataire du 20 aout (1^{er} janvier 1999). Lettre ouverte à Dominique Wallon et aux danseurs contemporains. Quel avenir pour la création chorégraphique contemporaine ? *Archive Mouvement*.

Smoular, A. (15 décembre 1934). En guise de préface. *Revue des AID*, p.2.

Société des musées québécois. (juin 2011-mars 2012). Adoption du projet de loi sur le patrimoine culturel, Questions politiques - scène provinciale, bulletin numéro 12.

Tugal, P. (15 mai 1936). La vie de l'exposition. *Revue des AID*, n.1.

Tugal, P. (avril 1937). À la recherche des méthodes pour une « Histoire de la danse ». *La Tribune de la danse*, n.4, p.12.

Turgeon, L. (2010). Vers une muséologie de l'immatériel. Enjeux et défis du patrimoine immatériel. *Musées*. Société des musées québécois, vol 29, p. 9-16.

Viau-Courville, M. (2015). Muséologie de la performance. Musées, création, performance. *Théma, la revue des Musées de la civilisation*, n. 3.

Walon, S. (2011). Les corporéités de la danse contemporaine française expérimentale : une pratique philosophique et politique de « résistance ».

Wood, C. (janvier 2014). Clignotante contingence. La permanence. *Cahier spécial Mouvement*. n.73. p.25-28.

Yokel, N. (30 novembre 2011). Danse et patrimoine. État des lieux de la danse en France. *La Terrasse*, p.34.

Communiqué de presse de la Rotonde, (2015).

[S.A.], (9 mai 2014). Patrimoine chorégraphique : La fondation Jean-Pierre Perreault devient l'institut de la danse. *Voir*.

[S.A.], (4 mai 2009). Un « musée dansant », où l'on expérimente la danse. *L'humanité*, p. 1.

[S.A] (décembre 2014). Interview with Charmatz. *Dance Research Journal*, vol. 46, n. 3, p.49-52.

[S.A] (1932). Les Archives Internationales de la Danse fondées en souvenir des Ballets suédois et de leur chorégraphe Jean Börlin. *La Revue des A.I.D.* n.0.

[S.A] (1932). *La Revue des AID*, n.0.

[S.A] (15 janvier 1935). *La Revue des AID*, n.1.

[S.A] (15 avril 1935). *La Revue des AID*, n.2.

[S.A] (15 juillet 1933). *La Revue des AID*, n.3.

[S.A] (15 octobre 1933). *La Revue des AID*, n.4.

[S.A] (15 avril 1933). La danse dans la peinture et la sculpture : exposition rétrospective. *La Revue des AID*, n.2.

[S.A] (15 décembre 1933). La danse dans la peinture. *La Revue des AID*, n.5.

[S.A] (15 décembre 1934). Les danses populaires. *La Revue des AID*, n. 6.

[S.A] (30 novembre 1934). Les expositions des Archives internationales de la danse. *La Revue des AID*, n.5.

[S.A] (30 novembre 1934). L'exposition à La gloire de Pavlova. *La Revue AID*, n. 5.

[S.A]. (15 mai 1936). Les vieilles danses de France. *La Revue AID*, n.1.

Actes de colloque et journées d'études :

Abbou, J. (30 décembre 2013) *Mémoire et oubli*. Appel à contribution, *Calenda*.

Bénichou, A. (dir.) (2013). *Documenter, Recréer...Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*. Montréal : Université du Québec à Montréal.

Bergeron, Y. (2003). *L'objet muséologique : de la reconnaissance à la valorisation collective* (essai de modèle d'analyse de l'objet muséologique). Colloque CÉLAT, mars 2003.

Côté, M. (2014). *Musées, création, spectacle*, 27^e Entretiens Jacques-Cartier. 9-10 Octobre 2014. Québec : Musée de la civilisation.

Dorney, K. (2012). *Connecter le passé et le présent : archivage sur appareils numériques mobiles. À la recherche de l'excellence ! Approches innovantes dans les collections des arts du spectacle*. Sibmas : Londres.

Desnoyers, D. (2018). *Création, récréation : En deçà, au-delà et autour des boîtes chorégraphiques*. Journée de réflexion et réflexion : Entre traces et écritures. UQAM 15-18 mai 2018. Montréal : Fondation Jean-Pierre Perreault.

Dessajan, S. (2017). *Le musée de demain, un instrument d'inclusion sociale et culturelle*. Dans Définir le musée du XXI^e siècle, matériaux pour discussion (p.194-197). Icofom.

Festival d'Arles. (20-23 juillet 1989). *La mémoire et l'oubli*. Plaquette de présentation, communication et conversations.

Garant, S. et Niess C. (2014). *Danser Joe : expérience du vivant et mémoire tangible dans l'exposition « Corps rebelles »*. Colloque Musées, création, spectacle, 27^e Entretiens Jacques-Cartier. 9-10 Octobre 2014. Québec : Musée de la civilisation.

Gob, A. (2004). *Garder une trace, patrimoine immatériel, patrimoine vivant et muséologie de l'objet : une relation paradoxale*. Museology and intangible heritage II. International symposium. Seoul : ICOFOM

Kerhoas, M-J, (2000). *La bibliothèque-musée de l'opéra : la transversalité de ses collections iconographiques, révélateurs ou artifices scéniques*. Art et spectacle : patrimoine et documentation, XXIII^e Congrès international, Paris, 25-30 sept. Paris : Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle (SIBMA) et BNF.

Labex-Arts-H2H (2017). *Colloque Replay, restitution, recreation.... Pour une typologie de la reprise des archives - danse, arts plastiques*. Paris : Archives Nationales.

Leclercq, N., Rossion, L. et Jones, A. R., (2010). *Capter l'essence du spectacle, un enjeu de taille pour le patrimoine immatériel*. Société internationale des bibliothèques et musées des arts du spectacle, 27^e congrès, Glasgow, 25-29 août 2008. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang.

Lessard, V. (2018). *Processus de documentation et archives créatives*. Journée de réflexion et ateliers : Entre traces et écritures : processus de documentation et archives créatives. UQAM 15-18 mai 2018. Montréal : Fondation Jean-Pierre Perreault.

Mathieu, J. (1987). L'Objet et ses contextes. *Bulletin d'histoire de la culture matérielle*, no 26.

Mairesse, F. (dir.) (2017). Définir le musée du XXI^e siècle, matériaux pour discussion. ICOFOM.

Merleau-Ponty, C. (2010). *La transmission culturelle, nouveaux modes de médiation*, Actes de colloque "Chemin d'accès", la transmission: vers de nouveaux modèles? Paris: Bibliothèque National de France.

Ministère de la culture. (1995). *La mémoire de la danse : mémoire, patrimoine, culture*. Journée d'étude. 27 novembre. Direction de la musique et de la danse. Paris : Cité internationale universitaire.

Roux, C. (2013). *Le Musée de la danse : l'archive comme principe(s) actif(s) et critique(s) de création*. Journées d'étude documenter, recréer...mémoires et transmission des oeuvres performatives et chorégraphiques contemporaines. UQAM, Montréal, 2-4 mai 2013. Fondation Jean-Pierre Perreault et Institut du patrimoine de l'UQAM.

Rowat, T. (2000). Study of Dance Collections in Canada, *rapport non-publié, commandé par la section en danse du conseil des arts du Canada et patrimoine canada* (secteur art et patrimoine). Colloque LOGIN:DANC/SE, juin 2000.

Schärer, M. (1999). La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique. *Publics et Musées*, Vol. 15.

Tanchoux, P. (2012). *Le rapprochement des législations nationales sur les biens culturels dans les années 1930 : le rôle de l'IICI et de l'OIM. Deuxième journées juridiques franco-polonaises. Convergence et divergence entre systèmes juridiques*. Université Jagellonne de Cracovie, Université d'Orléans, novembre 012, Cracovie, Pologne (p.491-503).

Warren, Vincent. (1992). Montreal's bibliothèque de la danse, dance collection Danse. *The News* No. 30, Toronto.

[S.A]. (2010). *Quel musée pour le spectacle vivant ?* Colloque Calenda, 18 octobre 2010.

[S.A.]. *Entrez dans la danse*. Bibliothèque Archives du Canada. Récupéré de : <https://ledecoublague.com/2012/11/27/entrez-dans-la-danse-les-archives-de-la-danse-a-bac/>

[S.A.]. *Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel ?* UNESCO. Récupéré de : <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immatriel-00003>

Dictionnaires et encyclopédies :

Bergeron, Y. (2011). Les fondements de la collection. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Bergeron, Y. (2011). Préservation : à l'origine du musée. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Bergeron, Y. et Davallon, J. (2011). Recherche. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Deloche, B. (2011). Communication. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Deloche, B., et Mairesse, F. (2011). Objet de musée. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Desvallés, A. et Mairesse, F. (dir.) (2011). Musée. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Desvallés, A., Mairesse, F. (2011). Relique culturelle. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Desvallés, A., Schärer, M. Drouguet, N. (2011). Exposition. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Desvallés, A., Mairesse, F., Deloche, B., (2011). Patrimoine. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Desvallés, A. et Mairesse (dir.). (2011). Préservation. *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*. Paris : Armand Colin.

Desvallés, A. Mairesse, F. (2011). Objet [de musée] ou muséologie. *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*. Paris : Armand Colin.

Desvallés, A. et Mairesse, F. (dir.) (2011). La muséologie. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Desvallés, A., Mairesse, F. (2011). Relique culturelle. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Desvallés, A. et Mairesse (dir.). (2011). Sémiothèse. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Desvallés, A., Mairesse, F. (2011). Architecture. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Mairesse, F. (2011). Public. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Febvre, M. (1999). Jean-Pierre Perreault. *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse.

Ginot, I. et Michel, M. (2008). La danse au XXe siècle. Paris : Larousse.

Montpetit, R. (2011). Médiation. *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*. Paris : Armand Colin.

Desvallés, A., Schärer, M. et Drougiet, N. (2011). Exposition. *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*. Paris : Armand Colin.

Le Moal, P. (dir.) (2009). Les Ballets suédois. *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse-Bordas.

Mairesse, F. (2011). Les origines du musée. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin.

Document juridique :

Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatifs au label « Centre chorégraphique national ». Ministère de la culture et de la communication.

Cahier des missions et des charges des Centres chorégraphiques nationaux, annexé à la circulaire du 31 août 2010.

Charte de l'accueil-studio des CCN, Ministère de la Culture et de la Communication / ACCN, 28 mars.

Circulaire relative aux labels et réseaux nationaux du spectacle vivant, 31 août 2010.

Décret fondateur du 24 juillet 1959. Récupéré de :
<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000309377>

Rapport et étude :

Arpin, R. (1987). Musée de la civilisation (Québec), *Mission, concept et orientations, Musée de la civilisation, Un monde en continuité et en devenir...* Québec : Musée de la civilisation.

Bergeron, Y. (2001). De la notion privée d'héritage matériel au concept universel et extensif de patrimoine. Service de la recherche et de l'évaluation. Québec : Musée de la civilisation.

Collier, C. et Guilmette, P. (1982). *Dance Resources in Canadian Libraries*. Ottawa : Bibliothèque National du Canada.

Comité de la préservation du patrimoine canadien de la danse de la Société canadienne d'études en danse. (2002). *Stratégie du patrimoine de la danse au Canada 2002*.

Delmas, F. et Quiblier, M. (2016). *L'action des CCN en direction des publics*. Association des centres chorégraphiques nationaux.

Muséoconseil Inc. (1993). *Le Musée du spectacle vivant : rapport final de l'actualisation de faisabilité pour le Musée du spectacle vivant*. Québec : Société pour le Développement du Musée des Arts du Spectacle Vivant.

Poirier, C. Lavoie-Marcus, C. Duchesneau, C., Bao-Lavoie, A., Bellavance, G. (2011). *Observatoires culturels et secteur de la danse au Québec : paramètres et modalités d'un observatoire de la danse*. Rapport de recherche présenté au Regroupement québécois de la danse par l'Institut national de la recherche scientifique. Montréal : Centre Urbanisation Culture Société.

Préfontaine, S. (2015). *Le testament artistique / l'art de tirer sa révérence*. Montréal : Fondation Jean-Pierre Perreault.

Pronovost, M. (2015). *Danse et participation*. Montréal : Culture pour tous.

Regroupement québécois de la danse, (2010). *Plan directeur du Regroupement québécois de la danse 2011-2021*.

Regroupement québécois de la danse. (26 avril 2009). *Seconds États généraux de la danse professionnelle du Québec*. Recueil des propositions adoptées par l'assemblée plénière, Montréal.

Thèse et mémoire :

Caillot, M. (2011). *La revue Mouséion (1927-1946) : les musées et la coopération culturelle internationale* (Thèse). École nationale des chartes.

Côté, J-A. (2012). *Le patrimoine de la danse : état des lieux et des moyens de sa conservation*. Travail dirigé maîtrise, Université du Québec à Montréal.

Desalme, A. (2006). *Comment garder une trace de la danse ? Quels documents, quel traitement pour quelle mémoire ?* (Mémoire de maîtrise) École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques.

Doat, L. (2013). *Voir une danse. Décrire et interpréter Isadora Duncan*. (Thèse). Université Paris 8.

Gault, J. (2008). La vidéo-danse ; états des lieux des archives et de la diffusion de ces films. (Mémoire DESS (études cinématographiques et audiovisuelles). Université Paris 8.

Genest, L. (2003). *De la collection du Net-Art à sa patrimonialisation, le rôle du musée.* (Thèse de doctorat) Paris : Sorbonne, Paris 1.

Giguère, A. (2012). *Art contemporain et documentation : La muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance* (Thèse). Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon des pays de Vaucluse.

Gravel, C. (2012). *La création du danseur dans l'espace de l'œuvre chorégraphique : autopoïétique d'une (re)prise de rôle.* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Leduc, D. (2007). *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine* (Thèse). Université du Québec à Montréal.

Martin, I. (2008). *Danse contemporaine et bibliothèque : un mariage impossible ? Variation en dehors et en dedans de la médiathèque du Centre national de la danse.* (Mémoire de maîtrise). École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques.

Entrevue :

Amalvi, G. (mai 2009). Entretien avec Boris Charmatz, Festival d'Automne, Paris.

Roux, C. (31 mars 2010). Entrevue avec Boris Charmatz. *Pour un concours, entretien avec Boris Charmatz.* Rennes.

Penaranda, A. (15 octobre 2017). Entrevue avec Boris Charmatz. *La nuit révée de Boris Charmatz.* France Culture.

Richeux, M. (21 octobre 2014). Entrevue avec Boris Charmatz. *Le musée : Quand la danse pense son musée.* France culture.

Mauche, J. (18 novembre 2011). Entrevue avec Boris Charmatz. *Collectionner un geste.* France culture.

Matériel didactique:

Bergeron, Y. (2010). Collection, thesaurus de muséologie. *Bulletin électronique* n.3. Université du Québec à Montréal, programme de muséologie.

Bergeron, Y. (2010). *Collections : typologie et statuts.* Université du Québec à Montréal, programme de muséologie.

Archives (fonds et document) :

Fonds d'archives Anna Pavlova. Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier, Paris, France.

Fonds d'archives Les Archives Internationales de la danse. Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier, Paris, France.

Catalogue d'expositions :

Amalvi, (2011). *Jérôme Bel en 3 sec., 30 sec, 3 min. 3h.* [carnet d'exposition] Rennes : Musée de la danse.

Amalvi, G. (2012). *Ceci n'est pas une rétrospective de Xavier Le Roy programme de l'exposition.* [carnet d'exposition] Rennes : Musée de la danse.

Amalvi, G, (2009). *Journal Rebutoh-ou comment se débarrasser des voix à l'aide de d'autres voix.* [carnet d'exposition] Rennes : Musée de la danse.

Amalvi, G, (2009). *Héliogravure.* [carnet d'exposition] Rennes : Musée de la danse.

Amalvi, G. (2009). *Expo zéro.* [carnet d'exposition] Rennes : Musée de la danse.

Amalvi, G. (2009). *Journal Rebutoh-ou comment se débarrasser des voix à l'aide de d'autres voix.* [carnet d'exposition] Rennes : Musée de la danse.

Amalvi, G. (2013). *Étrangler le temps.* [carnet d'exposition] Rennes : Musée de la danse.

Auclair, M., (2014). Palais Garnier, Bibliothèque-Musée de l'Opéra Garnier, Paris. *Les Ballets suédois, une compagnie d'avant-garde (1920-1925).* [catalogue d'exposition] Montreuil : Gourcuff Gradenigo.

Amalvi, (2015). *20 danseurs pour le XXe siècle.* [Programme de spectacle]. Paris : Opéra national.

Jung C. (2017). *The history of Europe, told by its theater.* London : Culture Programme of the European Union.

Lista, M. (2012). *Pierre Leguillon, la grande évasion.* [carnet d'exposition] Rennes : Musée de la danse.

London museum (1956). *Catalogue of the commemorative exhibition, Anna Pavlova.* [catalogue d'exposition] Londres : London museum.

Schneider, G. (2009). *The lonely Crowd.* [carnet d'exposition] Rennes : Musée de la danse.

[S.A], (2011). *Round & Round & Round*. [carnet d'exposition] Rennes : Musée de la danse.

[S.A], (2012). *Photo* / Tim Etchell, Pierre Leguillon, Jean-Luc Moulène, Tino Sehgal. [carnet d'exposition] Rennes : Musée de la danse.

[S.A]. (2012) Cahier de l'exposition *Petit Musée de la danse*. [carnet d'exposition] Rennes : Musée de la danse.

[S.A], 2013. *Danse guerre*. [carnet d'exposition] Rennes : Musée de la danse.

Expo zéro, visite interactive et catalogue online. Rennes : Musée de la danse.

[S.A] (1933034). *La danse dans la peinture et la sculpture*. [catalogue d'exposition] Les Archives Internationales de la danse.

[S.A] (1935). *Fêtes d'hier et d'aujourd'hui*. [catalogue d'exposition]. Les Archives Internationales de la danse.

[S.A], (1933). *La danse et le mouvement : exposition internationale de photographies*. [catalogue d'exposition]. Paris : Les Archives Internationales de la danse.

[S.A), (1937). *Les danses populaires d'Europe*. [guide permettant la collaboration à l'Exposition]. Les Archives Internationales de la Danse.

[S.A), (1937). *Les danses populaires d'Europe*. [catalogue d'exposition]. Les Archives Internationales de la Danse.

[S.A), (1937). *Ballerines, coryphées, funambules*. [catalogue d'exposition]. Les Archives Internationales de la Danse.