

De la danse au musée : mémoires de l'oeuvre chorégraphique contemporaine

From the stage to the museum: Recording contemporary choreography

Julie-Anne Côté

Volume 7, Number 2, 2015

La collection muséale

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1030250ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1030250ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Côté, J.-A. (2015). De la danse au musée : mémoires de l'oeuvre chorégraphique contemporaine. *Muséologies*, 7(2), 55–70. <https://doi.org/10.7202/1030250ar>

Article abstract

The concept of cultural heritage has expanded in recent years. Traditionally associated with the esthetic and historical value of monuments and sites, cultural heritage now encompasses social traditions and practices, as well as the performing arts, including dance. The broadening of the idea of heritage raises the question of new heritage and museum objects, whose living, contemporary, intangible or immaterial qualities are governed by values unlike traditional museum values. So, while it seems necessary to preserve and promote dance heritage, it is not simple, particularly in the case of contemporary Western choreography. Contemporary dance requires unique recording methods, entailing diverse modes of transmission and storage. This text will situate dance in the realm of intangible cultural heritage and will present the dual story of contemporary dance: a concrete, documentary record and a living, creative record. Boris Charmatz's Musée de la danse reveals how this living, creative record of dance can be implemented; the Fondation Jean-Pierre Perreault's virtual exhibition project demonstrates the preservation of a concrete documentary record. These two approaches to recording contemporary choreographic works illustrate new perspectives in preserving and musealizing our living heritage.

Article trois

De la danse au musée : mémoires de l'œuvre chorégraphique contemporaine

Julie-Anne Côté

Formée en danse contemporaine à l'Université Concordia, Julie-Anne Côté a travaillé en tant que danseuse et chorégraphe. Doctorante au programme de muséologie, médiation, patrimoine de l'Université du Québec à Montréal en cotutelle au Département de danse de l'École doctorale d'esthétique, sciences et technologies des arts de l'Université Paris VIII, ses recherches sous la direction d'Yves Bergeron (UQAM) et d'Isabelle Launay (Paris VIII) portent sur la muséalisation de la danse contemporaine en Occident. julieannecote@gmail.com

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 et les pratiques sociales, mais aussi les arts du spectacle, dont la danse. L'élargissement de la notion de patrimoine pose la question des nouveaux objets patrimoniaux et muséaux dont les aspects vivants, contemporains, intangibles ou immatériels sont régis par des valeurs qui s'opposent aux valeurs traditionnelles des musées. Ainsi, quoique la conservation et la valorisation du patrimoine de la danse apparaissent nécessaires, elles n'en restent pas moins complexes, particulièrement en ce qui touche l'œuvre chorégraphique contemporaine en Occident. La danse contemporaine requiert des modes singuliers de mémoire qui supposent diverses perspectives de transmission et de mise en mémoire. Après avoir situé la danse par rapport à la notion de patrimoine culturel immatériel, ce texte présente le double registre de la mémoire de la danse contemporaine : une mémoire documentaire et matérielle et une mémoire vivante et créative. L'étude du Musée de la danse de Boris Charmatz montre comment cette mémoire vivante et créatrice de la danse est mise en œuvre et l'examen du projet d'exposition virtuelle de la Fondation Jean-Pierre Perreault présente la mise en valeur d'une mémoire documentaire et matérielle. Ces deux formes de mise en mémoire d'œuvres chorégraphiques contemporaines illustrent de nouvelles perspectives de sauvegarde et de muséalisation d'un patrimoine vivant.

La notion de patrimoine s'est élargie ces dernières années, elle englobe maintenant les traditions, les pratiques sociales, tout comme les savoir-faire et les arts du spectacle¹. Cet élargissement de la notion pose la question des nouveaux objets patrimoniaux et muséaux dont les aspects vivants, contemporains, intangibles ou immatériels sont régis par des valeurs qui s'opposent aux valeurs traditionnelles des musées, modifiant les pratiques institutionnelles, les programmes de collections des musées, la diffusion et la médiation. Ainsi, quoique la conservation et la valorisation du patrimoine de la danse apparaissent nécessaires, elles n'en restent pas moins complexes, particulièrement en ce qui concerne l'œuvre chorégraphique contemporaine occidentale.

Art du geste et de la trace², la danse est une pratique artistique éphémère qui met en scène un corps qui se déploie dans un « rapport dialogique entre artiste et spectateur »³. Plus encore : 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 générations⁴. Au contraire, elle s'est construite en résistance aux institutions classiques de la danse, notamment par son caractère multidisciplinaire et son rejet d'être « fixée » par toute logique de patrimonialisation. La figure de l'auteur-chorégraphe s'est affirmée et la notion d'œuvre chorégraphique a émergé. Dans ce nouveau contexte, il s'est constitué un corpus d'œuvres dont la connaissance et l'accessibilité ne sont pas toujours développées ni valorisées. Néanmoins, diverses démarches se sont amorcées autour de la transmission d'une mémoire de la danse contemporaine par

certaines chorégraphes contemporains et fondations issus de compagnies chorégraphiques⁵. Ces démarches participent aux réflexions sur la mémoire de la danse contemporaine qui soulèvent le problème de la notion d'œuvre en danse du fait, entre autres, du double régime d'identité de la mémoire de la danse⁶.

La danse contemporaine requiert les modes de mémoire issus d'un patrimoine à la fois matériel et immatériel. En effet, elle produit des archives et laisse des traces, mais elle génère aussi une mémoire active qui ne se fixe « nulle part ailleurs que dans des corps et des consciences »⁷. Ce double registre mémoriel de la danse entraîne diverses perspectives de transmission et de mise en mémoire. Le présent texte aborde deux formes de mise en mémoire de l'œuvre chorégraphique contemporaine qui rendent compte des nouvelles perspectives de sauvegarde et de muséification d'un patrimoine vivant. La réflexion menée ici vise à éclairer l'œuvre chorégraphique comme objet muséal et cherche à répondre à la question « Pour quelles mémoires et par quelles mises en mémoire l'œuvre chorégraphique contemporaine en Occident peut-elle être préservée ? »

Cette réflexion s'appuie à la fois sur des écrits qui traitent des enjeux de patrimoine, de musée et de culture, mais aussi sur d'autres textes à propos de la mémorisation du spectacle de danse et des régimes d'identité de l'œuvre chorégraphique. Les visites d'expositions sur la danse contemporaine et de différents musées de la danse (notamment le Musée de la danse à Rennes) ont été des sources complémentaires d'information. La première partie de ce texte propose des éléments qui permettent de

1 UNESCO. *Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel?* <<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?l-g=fr&pg=00002>> (consulté en mai 2013).

2 POUILLAUDE, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : Vrin, 2009, p. 379-384.

3 ROUX, Céline. *Danse(s) performative(s), Enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 11.

4 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. Voir LAUNAY, Isabelle. *Les carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*. Paris : Les solitaires intempestifs, 2007, p. 30.

5 Comme *Les Carnets Bagouet*, la Fondation Merce Cunningham ou la Fondation Jean-Pierre Perreault qui ont mis en place des façons d'assurer l'avenir de la mémoire d'une œuvre chorégraphique.

6 Voir POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique...*, *op. cit.*, p. 243.

7 LE MOAL, Philippe. *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, 1998, p. 6.

définir le patrimoine culturel immatériel (PCI) en ouvrant des perspectives de compréhension d'un patrimoine dit « vivant » de la danse. La deuxième partie s'articule autour d'une réflexion sur le double registre mémoriel de la danse qui se révèle à travers une mémoire documentaire et une mémoire orale et corporelle qui sera ici qualifiée de « vivante et créative ». En troisième partie, l'examen du Musée de la danse de Boris Charmatz et du projet d'exposition virtuelle de la Fondation Jean-Pierre Perreault permettra d'illustrer des modes de mise en mémoire sous ce double régime.

La danse contemporaine, un patrimoine culturel immatériel ?

La notion de patrimoine recouvre désormais une réalité multiforme, immatérielle et de plus en plus polysémique⁸. Historiquement, le patrimoine se conçoit comme l'attribution d'un statut particulier à la matière, comme des mémoires d'objets ou encore des reliques « qui sont des signes visibles de ce qui a été et qui n'est plus »⁹. À partir des années 1950, la notion de patrimoine s'est élargie et a pris de plus en plus en compte l'homme et son environnement. La matérialité comme condition de préservation du patrimoine ne suffit plus, l'immatériel s'impose alors et offre les perspectives d'une représentation universelle et globale de la notion de patrimoine¹⁰. 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 valeur¹¹.

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.

Pour François Mairesse, cette conception du patrimoine suggère que l'héritage a une valeur symbolique pour la société ou pour certaines communautés. 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 »¹². 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. Cet élément de définition du PCI s'applique à l'œuvre chorégraphique comme objet muséal et la définit comme étant à la fois ouverte sur la mémoire du passé et ancrée dans une présence vivante.

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. Un renversement s'opère alors : la pratique et non plus l'artefact

8 SCHIELE, Bernard. « Les trois temps du patrimoine, note sur le découplage symbolique ». In. SCHIELE, Bernard (dir.). *Patrimoines et identités*. Québec : MultiMondes, 2002, p. 215-248.

9 JADÉ, Mariannick. *Patrimoine immatériel, perspective d'interprétation du concept de patrimoine*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 35.

10 DESVALLÉES, André, François MAIRESSE et Bernard DELOCHE. « Le patrimoine ». *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 424.

11 GROUPE-CONSEIL SUR LA POLITIQUE DU PATRIMOINE CULTUREL DU QUÉBEC, sous la présidence de Roland Arpin. *Notre patrimoine, un présent du passé*. Abrégé de la proposition présentée à Mme Agnès Maltais, ministre de la Culture et des Communications. Montréal : Communications science-impact, 2000, p. 33.

12 MAIRESSE, François. « L'histoire de la muséologie est-elle finie ? » *Muséologie, un champ de connaissance, Muséologie et histoire*. Icofom Study Series, n° 35, octobre, 2006, p. 86-93. <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2035%202006%20History.pdf> (consulté en juin 2013).

devient l'objet patrimonial par excellence¹³. La mémoire ne s'incarne pas uniquement dans la matière, mais dans des pratiques sociales et culturelles¹⁴. L'attention se porte ainsi sur le processus et, comme le relève Barbara Kirshenblatt-Gimblett, sur les porteurs de traditions tout comme leur *habitus*¹⁵. 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 PCI¹⁶. 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 communication, la transmission¹⁷ 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. Le patrimoine immatériel peut être défini à la fois comme un contexte et un ensemble de liens invisibles. Pour reprendre l'expression de Jean-Michel Leniaud, on peut parler des sources immatérielles de « l'émotion patrimoniale »¹⁸, mais aussi des pensées et des affects qui s'attachent au patrimoine. Vincent Auzas et Van Troi Tan envisagent 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 sociétés¹⁹. 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 monde²⁰.

La double nature du PCI implique donc une interrelation entre la matérialité de l'objet et l'immatérialité de la mémoire. En effet, on peut dire que l'un se construit par rapport à l'autre²¹. 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 sur la « préservation, la protection, la mise en valeur, la transmission et la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine »²². 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 »²³. Le patrimoine matériel est alors envisagé de façon holistique ou, pour reprendre l'expression de Kirshenblatt-Gimblett, comme une métaculture²⁴.

59

13 HOTTIN, Christian. « Une nouvelle perception du patrimoine ». *Culture et recherche*, n°s 116-117, 2008, p. 16.

14 HARRISON, Rodney. « Heritage, Memory and Modernity ». In: HARRISON, Rodney, Graham FAIRCLOUGH, John H. JAMESON Jnr. et John SCHOFIELD (dir.). *The Heritage Reader*. Londres et New York : Routledge, 2008, p. 1-12.

15 KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. « Intangible Heritage as Metacultural Production ». *Museum International*, vol. 56, n°s 1-2, 2004, p. 54.

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

17 TURGEON, Laurier. « Introduction. Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux ». *Ethnologie française*, vol. 40, 2010, p. 389-399. <www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2010-3-pages-389.htm> (consulté en mai 2014).

18 LENIAUD, Jean-Michel. « Du matériel à l'immatériel : vers une nouvelle conception du patrimoine ». In: BENHAMOU, Françoise et Marie CORNU (dir.). *Le patrimoine culturel au risque de l'immatériel. Enjeux juridiques, culturels, économiques*. Paris : L'Harmattan, 2008, p. 23.

19 AUZAS, Vincent et Van TROI TAN. « Introduction. Sens et sensibilité : matrice patrimoniale ». *Patrimoine sensibles : mots, espaces, pratiques*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2010.

20 KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Performance Studies. Histories and Theories of Intermedia*. 1999, p. 5. <<http://www.nyu.edu/classes/bkg/issues/rock2.htm>> (consulté en juin 2014).

21 TURGEON, Laurier. *L'esprit du lieu : entre le patrimoine matériel et immatériel, patrimoines en mouvement*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2009.

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

23 JADÉ, *Patrimoine immatériel, perspective...*, op. cit., p. 19.

24 KIRSHENBLATT-GIMBLETT, « Intangible Heritage as Metacultural Production », op. cit., p. 2.

Patrimoine et mémoire chorégraphique contemporaine

L'élargissement de la notion de patrimoine a permis de prendre en compte le présent comme le passé, les pratiques et les processus comme l'objet matériel. La présence sensible du patrimoine et l'interaction nécessaire de ses dimensions matérielles et immatérielles ont capté l'attention du milieu de la danse et des institutions patrimoniales. Ainsi, en 2011, l'Assemblée nationale du Québec adopte le projet de loi n° 82 sur le patrimoine culturel (LPC) et propose une définition actualisée du patrimoine culturel en y incluant la notion de patrimoine immatériel²⁵. C'est au même moment que le Regroupement québécois de la danse (RQD) élabore le *Plan directeur de la danse professionnelle au Québec 2011-2021* qui fait de la question du patrimoine de la danse une de ses priorités²⁶. C'est en mars 2014 que le RQD met sur pied l'*État des lieux en patrimoine de la danse*²⁷. Ces démarches permettent de constater que la danse contemporaine au Québec a la responsabilité et le désir de se raconter et de se transmettre.

En France, à la fin des années 1980, une nouvelle réflexion sur la mémoire de la danse contemporaine émerge. 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 »²⁸. La disparition des figures majeures de la danse a effectivement suscité une réflexion de fond sur son héritage et sa transmission. De plus, cette évolution de l'histoire de la danse s'accompagne d'une « affirmation du chorégraphe-auteur ».

C'est-à-dire que la figure du maître a laissé place, dans les années 1980, à celles du professeur et du chorégraphe-auteur qui réunissent les fonctions de création et de formation qui étaient propres aux écoles auparavant. Dès lors, la figure du chorégraphe-auteur fait émerger la notion « d'œuvre en danse »²⁹. C'est dans ce contexte que la question de l'avenir des œuvres chorégraphiques, comme de leur pédagogie (en dehors du sort patrimonial), se posait avec une certaine urgence³⁰. Conséquemment, on retrouve des chorégraphes contemporains, des compagnies chorégraphiques, mais aussi des danseurs qui appellent à une réflexion sur la nature de la transmission du répertoire contemporain et sur l'avenir de la mémoire des œuvres³¹. 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 nouvelle réflexion sur les pratiques mémorielles en danse³². L'introduction du programme commence ainsi :

Nous souhaitons ne pas nous en tenir à la mémoire passive, conservatrice de souvenirs, mais nous ouvrir sur la mémoire active, capable de féconder les traces du passé pour la danse du futur. Nous souhaitons nous interroger sur les moyens dont disposent les danseurs, leur capacité à restituer cet art de l'éphémère, la complémentarité des possibles entre les anciens et les nouveaux et, plus en avant, leur faculté de création ; repenser la collecte, la conservation, la protection, la mise en valeur du patrimoine d'ici et d'ailleurs, d'hier, aujourd'hui et demain³³.

25 SOCIÉTÉ DES MUSÉES QUÉBÉCOIS. *Adoption du projet de loi sur le patrimoine culturel*. « Questions politiques – scène provinciale ». Bulletin n° 12, SMQ, juin 2011-mars 2012, p. 2.

26 <www.quebecdanse.org/images/upload/files/PlanDirecteur_web_version_française_finale.pdf> (consulté en mai 2013).

27 <http://www.quebecdanse.org/actualite/nouvelle/etat-des-lieux-en-patrimoine-de-la-danse-professionnelle-la-question-du-patrimoine-enfin-abordee-180#_ftnref1> (consulté en mars 2014).

28 [S.A.] « La mémoire de la danse : mémoire, patrimoine, culture ». *Journée d'étude*. Paris : Cité internationale universitaire de Paris, Ministère de la Culture, 27 novembre 1995.

29 LOUPPE, Laurence. *Mémoire et identité. Poétique de la danse contemporaine*. Paris : Contredanse, 2004, p. 320-321.

30 LAUNAY, *Les carnets Baquet...*, op. cit., p. 37.

31 *Id.*, p. 30-36.

32 FESTIVAL D'ARLES. « La mémoire et l'oubli ». Plaquette de présentation, communication et conversations, 20-23 juillet 1989. In. MARTIN, Isabelle. *Danse contemporaine et bibliothèque : un mariage impossible? Variation en dehors et en dedans de la médiathèque du Centre national de la danse*. Mémoire d'étude en bibliothéconomie, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Villeurbanne (France), 2008.

33 Festival d'Arles, « La mémoire et l'oubli », op. cit.

Une nouvelle sensibilité au passé est alors réveillée et appelle à une réflexion sur le devenir des œuvres en danse contemporaine.

Mémoire(s) et danse

Le souci de ne pas réduire la danse à un moment fugitif et de lui donner, comme pour la musique, la possibilité d'être interprétée à nouveau est à la source des premières formes de conservation du mouvement. Elles sont essentiellement liées à la notation de la danse³⁴ (qui s'amorce dès le XV^e siècle) et aux premières démarches institutionnelles de préservation de la danse classique³⁵. Les différentes méthodes de notation³⁶ renvoient au désir d'écriture d'une pratique de l'oralité et de la corporéité qui rendrait possible la reproduction à volonté d'un langage ou celle d'un événement comme étant les mêmes³⁷. Toutefois, pour Michel Bernard, les traces matérielles, les notations, la photographie, la vidéo et les témoignages parlés et/ou écrits d'un spectacle par un danseur, un chorégraphe ou un spectateur fonctionnent comme une trace d'un « événement dérobé » et non comme un corpus consignait l'identité d'une œuvre³⁸. En effet, la danse est un art de la présence vivante et résiste à une reproduction à l'identique. Frédéric Pouillaude suggère que l'écriture de la danse ne s'est pas intégrée à la pratique et que cela est attribuable au fait qu'une œuvre chorégraphique s'appuie sur la tradition orale³⁹. Selon celui-ci, les conséquences de ces échecs d'écriture de la danse ont profondément marqué le statut de l'œuvre chorégraphique qui espérait devenir un « objet de reprise »⁴⁰ ou allographique

(dans les termes de Goodman), c'est-à-dire instancié de multiples fois⁴¹. Cette théorie de la notation proposée par Nelson Goodman suppose que les œuvres allographiques soient réalisées par une personne autre que l'artiste, dans la mesure où elles existent sous forme de notations qui peuvent être mises à jour de multiples fois, offrant à chaque interprétation une nouvelle copie de l'œuvre. Pour Pouillaude, par ailleurs, la danse ne se transmet pas comme la musique, c'est-à-dire par le support d'un texte qui fixerait les critères d'identité de l'œuvre ; c'est bel et bien par le biais de l'oralité et des passations personnelles que la danse se conserve et se transmet⁴². Le danseur ne dispose pas d'un médium déjà donné comme dans les autres arts. Il peut avoir recours à une partition, mais celle-ci est une « partition de mouvement, inscrite ou non-inscrite, notée ou non-notée, [c']est primordialement ce qui fait œuvre chorégraphique. Cette partition n'a pas de lieu généralisé ou spécialisé de conservation⁴³. » Laurence Louppe ajoute que l'œuvre chorégraphique se situe aussi à mi-chemin de l'autographie et de l'allographie⁴⁴. Selon elle, les modes de reproduction comme l'enregistrement doivent avant tout être considérés comme « l'image sonore ou visuelle d'une interprétation⁴⁵ » ou le reflet d'un « moment de l'œuvre⁴⁶ ». Ces modes se révèlent néanmoins une richesse indispensable dans la connaissance d'une œuvre chorégraphique et sa transmission.

34 NORDERA, Marina. « Pourquoi écrire la danse ? Italie XV^e-XVI^e siècles. Cité par Simonet, Noëlle. Laban un visionnaire, un système d'écriture performant, évolutif et tourné vers l'avenir ». In *La notation chorégraphique : outil de mémoire. Actes états généraux, les 16 et 17 décembre 2005*. Paris : Compagnie Fêtes galantes, 2007.

35 Ordonnée par Louis XIV avec la fondation de l'Académie royale de danse, qui deviendra en 1661 l'opéra Garnier de Paris.

36 Comme le système Laban, le système Benesh et le système Conté.

37 POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique...*, op. cit., p. 205.

38 BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris : Centre national de la danse, 2001, p. 218.

39 POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique...*, op. cit., p. 205.

40 *Id.*, p. 213.

41 *Langage de l'art, une approche de la théorie des symboles*, par Nelson GOODMAN, présentation et traduction par Jacques MORIZOT de *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Paris : Jacqueline Chambon, 1980 (réédité dans la coll. « Pluriel Hachette Littératures »).

42 POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique...*, op. cit., p. 265.

43 LOUPPE, *Mémoire et identité...*, op. cit., p. 340.

44 *Id.*, p. 337.

45 *Id.*, p. 346.

46 *Ibid.*

Mémoire documentaire et matérielle de la danse

Entre les traces intangibles du spectacle (voix, postures, gestes) et les traces tangibles qui témoignent du spectacle (costumes, décors, maquettes, bandes sonores des pièces, musiques, plans lumière, scénographies), l'œuvre chorégraphique donne lieu à une série de documents et d'archives, autant de témoignages sur la représentation de la danse qui peuvent constituer des fonds d'archives et des collections. Outre les archives liées à la création (notes, souvenirs, correspondance, programmes, littérature grise, cahiers de régie), on peut compter sur les ressources associées à la captation audiovisuelle comme aux témoignages oraux à titre de sources « internes ». Les archives peuvent alors être vues comme un ensemble de traces matérialisées qui rendent lisibles le contexte et l'histoire d'une œuvre chorégraphique, mais aussi de leur apparition sociale, de leur réception et de leurs composantes spectaculaires, rendant ainsi possible un regard sur les créations révolues. La difficulté de « capter⁴⁷ » l'essence du spectacle vivant, soit l'instant de la présence artistique, rend les documents d'archives d'autant plus importants. Néanmoins, comme le mentionne Laurent Sebillote,

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 collective⁴⁸.

La question de l'archive pose aussi celle de sa place dans le monde des corps, des gestes et dans celui de la tradition orale. Une certaine conception de l'archive en danse contemporaine se développe dans l'ouvrage *Les Carnets Bagouet* dont les « archives-textes-discours-lettres-entretiens-réunions de danseurs au travail » rendent compte d'une réflexion sur l'histoire d'un geste, « problématisant ce que devient l'archive lorsqu'elle s'inscrit dans la corporéité elle-même »⁴⁹. L'entreprise des *Carnets Bagouet* invite à une réflexion sur l'existence d'une histoire des corps, sur l'expérience du mouvement et sur le devenir d'une œuvre en danse contemporaine. Elle souligne entre autres que l'identité de l'œuvre chorégraphique s'inscrit dans l'acte performatif et l'expérience vécue du danseur⁵⁰.

Mémoire vivante et créatrice de la danse

Du point de vue de la danse, la mémoire est d'abord celle du corps, laquelle se matérialise par la présence du danseur. Pour la danseuse et chorégraphe Martha Graham, « le corps humain garde en mémoire toutes les manifestations de vie, de mort, d'amour »⁵¹. Ainsi, le corps du danseur est la matérialité de la danse, de même qu'il en est, peut-être, « la seule véritable trace »⁵². Le danseur est à la fois l'instrument, le support, l'interprète, le médiateur entre l'auteur, son œuvre et le public. De plus, le corps du danseur étant un porteur d'un savoir-faire technique et expressif, il est le témoin d'un travail artistique et d'une signature chorégraphique. Ce corps s'inscrit dans le discours qui fonde l'authenticité d'une œuvre tout en étant indéniablement lié à la transmission. On peut donc dire que c'est aussi un des maillons clés de la sauvegarde de la danse. La transmission s'opère sous forme de passation. Comme dirait Michel Bernard, ce dialogue de « corporéité à corporéité »⁵³

47 LECLERCQ, Nicole, Laurent ROSSION et Alan R. JONES. *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 et New York : P.I.E. et Peter Lang.

48 SEBILLOTE, Laurent. *L'archive en danse ou la sauvegarde d'une intention*. Archive et collections particulières, inventaires des fonds. Paris : Centre national de la danse, 2010, p. 10.

49 LAUNAY, *Les carnets Bagouet...*, op. cit., p. 25.

50 LOUPPE, *Mémoire et identité...*, op. cit., p. 352.

51 GRAHAM, Martha. « Mémoire de la danse ». *Danser sa vie, écrits sur la danse*. Paris : Éditions du centre Pompidou, 2011, p. 153.

52 LE MOAL, *La danse à l'épreuve de la mémoire...*, op. cit.

53 BERNARD, Michel. *Le corps*. Paris : Seuil, 2001, p. 163.

s'exprime par une pluralité de langages (verbal, gestuel ou corporel) dont les formes peuvent être continues ou discontinues. Cette mémoire s'inscrit donc dans des actes, des gestes et invite à l'expérience sensible et sensorielle de la présence et du vivant.

Enfin, cette double identité mémorielle de la danse révèle que celle-ci nécessite 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'oralité⁵⁴. La danse requiert assurément les modes de mémoire du patrimoine matériel (archives, traces) et du patrimoine immatériel (oralité, gestualité). Néanmoins, cette double mémoire complexifie le statut et la nature de l'œuvre chorégraphique contemporaine au musée et pose les questions de son exposition, de sa conservation et de sa mise en valeur.

Exemples de mises en mémoire

Quelques musées sont 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)⁵⁵. Dans ces musées, les objets collectionnés et exposés servent avant tout à rendre tangibles l'histoire de la danse et la diversité des sources et des traces que l'activité chorégraphique produit. Ces dernières années ont été témoins de la volonté des grands musées d'art d'exposer la danse contemporaine en mettant de l'avant la dimension impermanente

des œuvres chorégraphiques⁵⁶ (Museum of Modern Art [MoMA] de New York ; Tate Modern de Londres ; Museu d'Art Contemporani de Barcelone ; Musée d'art contemporain de Montréal ; et Centre Georges Pompidou de Paris). 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 cette idée de permanence associée au musée. L'œuvre chorégraphique est de plus en plus présentée comme un « mode de production »⁵⁷. Apparaît alors un « nouveau discours muséologique en rupture avec une muséologie de l'objet au profit d'une muséologie de l'idée »⁵⁸. Le corps vivant du danseur trouve sa place au même titre qu'une œuvre picturale. La recherche d'un nouveau mode de travail a emmené des artistes chorégraphiques tels que Boris Charmatz, Tino Sehgal, Xavier Le Roy et Jérôme Bel (pour ne nommer que ceux-là) à envisager autrement l'institution muséale et les dynamiques performatives. « L'enjeu est de repenser les conditions d'exposition ou de présentation de projets artistiques au sein desquels la performance est conçue comme mode opératoire », rappelle Laurence Rassel⁵⁹. Une nouvelle approche curatoriale accorde à la danse contemporaine des conditions d'exposition qui font appel au corps comme lieu de l'expérience sensible et à une muséographie qui fait de la salle d'exposition un théâtre de la mémoire du geste.

54 BÉNICHOU, Anne. Journée d'étude : « Recréer... Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines », sous la direction d'Anne Bénichou. Institut du Patrimoine et Fondation Jean-Pierre Perreault, mai 2013, Montréal.

55 Mais encore : la Bibliothèque-Musée de l'opéra de 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).

56 WOOD, Catherine. « Clignotante contingence ». *La permanence, cahier spécial Mouvement*, n° 73, janvier 2014.

57 BOJANA, Cvejjic. « *Rétrospective* » de Xavier Le Roy : chorégrapheur un problème et un mode de production. Paris : Les Presses du réel, 2014, p. 9-19.

58 Voir notamment GRENIER, Catherine. *Transmission par l'objet ou transmission par l'idée ?* In. Actes du colloque « Patrimoine et économie de l'immatériel ». Institut national du patrimoine, 3-4 avril 2008.

59 Conversation entre Christophe WAVELET et Laurence RASSEL. *Interroger l'institution*. In. BOJANA, « *Rétrospective* » de Xavier Le Roy..., op. cit., p. 43.

Archive vivante et geste dansé au Musée de la danse de Boris Charmatz

Le Musée de la danse de Rennes, dirigé par Boris Charmatz, est un projet à la fois artistique et institutionnel, qui a été proposé par le chorégraphe lorsqu'il est devenu directeur du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne en 2009. Les Centres chorégraphiques nationaux (CCN) (au nombre de 19 répartis dans 15 régions de France⁶⁰) ont vu le jour dans les années 1980 dans le but de développer la création, la production et la diffusion d'œuvres chorégraphiques. 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 »⁶¹. Cette légitimation du patrimoine a été revendiquée par certains chorégraphes, comme Charmatz, qui a pris l'initiative de fonder le projet du Musée de la danse.

Le Musée de la danse de Rennes est une éminente illustration d'une recherche autour de la « mémoire du devenir »⁶² de la danse contemporaine. Charmatz énonce, sous la forme d'un manifeste et de dix commandements⁶³, les principes à la base de la conception d'un musée vivant. Le chorégraphe-auteur-directeur du musée souhaite mettre en place une structure capable de conjuguer de manière dynamique la création, la pratique, l'histoire et la mémoire de la danse. Le Musée de la danse se construit ainsi, comme le relève Céline Roux, « dans un écart entre les acceptions patrimoniales d'un musée de conservation, les nouvelles recherches muséales contemporaines

et les musées d'artistes du XX^e siècle »⁶⁴. Pour Charmatz, créer un « musée dansant »⁶⁵ c'est concevoir un espace d'expérimentation du sensible et du vivant, mais aussi donner la possibilité de penser de nouvelles formes pour la danse. 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 éphémère⁶⁶. Celui-ci dit s'inspirer des musées du XIX^e siècle, lorsqu'ils étaient des lieux de travail pour les artistes⁶⁷, pour faire du Musée de la danse un lieu de création, de recherche, d'exploration, mais aussi d'exposition, de conservation et d'éducation.

Le Musée de la danse possède une collection constituée majoritairement de films, de vidéos, de photos, de gravures et d'œuvres picturales ou sculpturales qui sont, en quelque sorte, divers traces et actes de mémoire des projets d'exposition qui ont vu le jour au Musée de la danse⁶⁸. Lieu d'éducation, le Musée de la danse intervient aussi auprès d'établissements scolaires, de structures sociales, de partenaires culturels et d'organismes de formation, pour qu'un travail de fond sur l'histoire et la culture chorégraphique s'effectue au bénéfice d'un large public. C'est aussi un lieu de collaboration, Boris Charmatz ayant travaillé, entre autres, avec le Centre national des arts plastiques (CNAP, Paris La Défense), le Palais de Tokyo (Paris), le MoMA (NY), la Tate Modern (Londres), ainsi qu'avec différents artistes pour des projets d'expositions, des ateliers et des colloques.

64

60 ORVOINE, Dominique. *L'art en présence*. Étude commandée par l'Association des Centres chorégraphiques nationaux. <<http://www.museedeladanse.org/artists/centres-choregraphiques-nationaux>> (consulté en mai 2014).

61 SANTI, Agnès. « 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, 2012, p. 17-30.

62 LOUPPE, *Mémoire et identité... op. cit.*, p. 357.

63 Manifeste pour un musée de la danse. <<http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>> (consulté en juin 2014).

64 ROUX, Céline. *Pratiques performatives/corps critiques #4, de l'imprévisible dans le champ chorégraphique ou la pratique de l'écart : le Musée de la danse*. <http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/162/original_pp-cc-4.pdf?1384941284> (consulté en mai 2014).

65 [S.A.] « Un "musée dansant", où l'on expérimente la danse ». *L'humanité*, 4 mai 2009, p. 1.

66 RICHEUX, Marie. France Culture, émission *Les Nouvelles vagues*. « Le musée : Quand la danse pense son musée », enregistrée le 21 octobre 2014. Marie RICHEUX reçoit Jérôme BEL. <<http://www.franceculture.fr/emission-les-nouvelles-vagues-le-musee-25-quand-la-danse-pense-son-musee-2014-10-21>> (consulté en octobre 2014).

67 BOURBEILLON, Corinne. « Entrez dans la danse avec Boris Charmatz ». *Sortir, Ouest France*, 21 avril 2009.

68 MAUCHE, Jérôme. France Culture, émission *Collectionner un geste. Poésie plateforme*, enregistrée le 18 novembre 2011. Jérôme Mauche reçoit Boris CHARMATZ, chorégraphe, et Béatrice JOSSE, directrice du Fonds régional d'art contemporain de Lorraine. <<http://www.franceculture.fr/collectionner-un-geste>> (consulté en mai 2014).

Intéressé par des projets de réactualisation d'œuvres performatives et chorégraphiques, le Musée de la danse présente des expositions qui convient le visiteur à vivre l'expérience d'une danse. En art contemporain, la performance et les *happenings* ont beaucoup exploré les propositions artistiques qui s'appuient sur une conception de l'œuvre détachée d'une matérialité unique et stable. Ainsi, il n'y a pas d'autre objet que le corps de l'artiste, de l'interprète ou des visiteurs et l'expérience remplace la matérialité de l'œuvre⁶⁹. En ce sens, le Musée de la danse adopte les conditions de visibilité de la performance (ici et maintenant) et envisage le patrimoine comme un savoir à réactiver plutôt qu'une relique à conserver.

Tel un commissaire de sa propre histoire et du champ chorégraphique, Charmatz questionne les rapports entre mémoire, patrimoine et spectacle vivant dans un contexte muséal. Influencé par les théoriciens des *performance studies* et s'inspirant des notions de reconstitution, reconstruction (*reenactment*) de l'archive et du document, il montre qu'il existe aussi une transmission de l'œuvre chorégraphique par l'intermédiaire de traces et de documents. 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 »⁷⁰. L'archive n'est plus seulement vue en tant que traces mais en tant que scripts ou partitions qui permettent de réactualiser les œuvres dont ils sont issus. Christophe Kihm suggère qu'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 artistique⁷¹. Cela ouvre la porte à de nouvelles interprétations et transmissions de la mémoire de la danse. Par exemple : l'exposition *La Permanence #2* au Musée de la danse invitait des artistes et des commissaires à interpréter et à élaborer les modes d'emplois de l'ouvrage *Do It* de Hans Ulrich Obrist et créait ainsi une œuvre performative qui se transformait au fur et à mesure de ses interprétations. On y trouvait aussi des œuvres vivantes comme *Kiss* de Tino Sehgal, une œuvre à la fois sculpturale et contemplative qui met en scènes un couple dans une transposition chorégraphique de plusieurs baisers dans l'histoire de l'art⁷². Composée de mouvements chorégraphiés et d'instructions orales exécutées par des interprètes, l'œuvre de Sehgal se dispense de tout accessoire et aucun document écrit ou visuel n'accompagne sa démarche⁷³. Tino Sehgal tient entre autre à ce que son œuvre reste intangible et que le souvenir gravé dans la mémoire des danseurs et des visiteurs-spectateurs en soit la seule trace. *Kiss* est une œuvre vivante et une expérience sensorielle pour le visiteur-spectateur qui peut contempler cette sculpture en mouvement sous tous les angles et aussi longtemps qu'il le souhaite.

L'« objet danse » exposé au Musée de la danse amène le visiteur sur un autre terrain de réception d'une œuvre au musée, soit celui des sens, du corps et de l'empathie kinesthésique. Johanna Bienaise, dans un mémoire sur la réception du spectacle de danse, rappelle, en citant Hubert Godard,

qu'il existerait deux moyens de perception du spectateur en danse ou, pourrait-on dire, deux portes d'entrée : le fond et la forme. Le spectateur peut être touché dans un premier temps par le mouvement

69 HEINICH, Nathalie. « L'œuvre au-delà de l'objet ». *Le paradigme de l'art contemporain, structure d'une révolution artistique*. Gallimard : Paris, 2014, p. 90.

70 Conférence de Céline ROUX. *Le Musée de la danse : l'archive comme principe(s) actif(s) et critique(s) de création*. Journée d'étude : « Recréer... Mémoires et transmissions des œuvres performatives... », sous la direction d'Anne Bénichou, op. cit.

71 KIHM, Christophe. « Ce que l'art fait à l'archive ». *Critique*, n° 8, Minuit, 2010, p. 707-718.

72 Visite de l'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) en avril 2013. <<http://www.macm.org/expositions/tino-sehgal/>> (consulté en mai 2013).

73 DE MÉRÉDIEU, Florence. *Tino Sehgal, The Kiss | the Progress. L'artiste du mois de mai 2010. Deux œuvres extrêmes, sans images, sans informations*. <<http://www.voir-et-dire.net/?L-oeuvre-du-mois-de-de-mai-2010>> (consulté en mai 2013).

même ou bien observer l'œuvre chorégraphique de façon plus interprétative pour ensuite être touché par le mouvement et son énergie⁷⁴.

Grâce à l'« empathie kinesthésique⁷⁵ », le visiteur peut vivre l'œuvre chorégraphique comme un passage des sensations du corps du danseur à son propre corps, privilégiant ainsi un autre chemin pour accéder à l'œuvre chorégraphique. C'est ce que Charmatz tente de véhiculer avec son projet de musée dansant : faire l'expérience de l'œuvre chorégraphique en se rapprochant de ce « présent vivant⁷⁶ » où se situe la danse.

Le cas du Musée de la danse de Boris Charmatz n'est pas isolé. Il rejoint différents artistes, chorégraphes, commissaires, chercheurs et conservateurs de musées d'art contemporain autour d'une réflexion critique sur les conditions qui structurent le champ chorégraphique étendu au musée. Cette approche problématise 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 au sein des espaces d'exposition conduisent les musées à considérer autrement la muséalisation du spectacle vivant.

Valorisation numérique de l'œuvre de Jean-Pierre Perreault

« L'Institut de la danse⁷⁷ » à Montréal a développé son expertise au sein de la Fondation Jean-Pierre Perreault (FJPP) autour de l'œuvre

de celui-ci (1947-2002) et occupe une place unique dans la réflexion sur la valorisation du patrimoine chorégraphique contemporain québécois⁷⁸. Près de dix ans après le décès du chorégraphe, la FJPP (dont la majorité des membres ont été de proches collaborateurs ou des danseurs de la compagnie) a repensé le rôle qu'elle pouvait jouer afin de répondre à ses missions de préservation et de valorisation du patrimoine chorégraphique de Jean-Pierre Perreault. Les premières actions ont consisté à pérenniser l'héritage artistique de Perreault grâce à une collaboration avec Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ)⁷⁹, pour ensuite se consacrer à des projets de mise en valeur d'œuvres chorégraphiques à partir des fonds d'archives et de transmission de répertoire. L'examen de ce projet d'exposition virtuelle autour du chorégraphe Jean-Pierre Perreault révèle la multiplicité des sources qui documentent une œuvre chorégraphique. Ainsi, on peut constater les différentes démarches de documentation et de constitution de nouvelles données, mais aussi la conservation et la valorisation d'une mémoire et, enfin, le travail de mise en mémoire initié par les porteurs de celle-ci. Le projet de la FJPP illustre par l'ampleur et la variété de ses actions le mode de mise en mémoire archivistique. La Fondation propose aussi des projets visant à la transmission du répertoire chorégraphique de Perreault ; notamment le projet intitulé *La soirée Jean-Pierre Perreault*⁸⁰ ou encore *Danser Joe*⁸¹ pour l'exposition *Corps rebelles* au

66

74 BIENAISE, Joanna. *Présence à soi et présence scénique en danse contemporaine : expérience de quatre danseuses et onze spectateurs dans une représentation de la pièce The Shallow End*. Mémoire de maîtrise en danse, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 33-34.

75 LEÃO, Maria. *La présence totale au mouvement*. Paris : Points d'appui, 2003, p. 58.

76 En référence à HUSSERL, Edmund et Daniel DOBBELS. « L'espace gravitaire, entretien avec Laurence Louppe ». In. SEBILLOTE, Laurent (dir.). *L'archive en danse ou la sauvegarde d'une intention*. Archive et collections particulières, inventaires des fonds. Paris : Centre national de la danse, 2010, p. 8.

77 La Fondation Jean-Pierre Perreault devient l'Institut de la danse, mai 2014. <<http://voir.ca/nouvelles/actualite-arts-de-la-scene/2014/05/09/patrimoine-choregraphique-la-fondation-jean-pierre-perreault-devient-linstitut-de-la-danse/>> (consulté en mai 2014)

78 [S.A.] *La fondation Jean-Pierre Perreault devient l'Institut de la danse*. <<http://voir.ca/nouvelles/actualite-arts-de-la-scene/2014/05/09/patrimoine-choregraphique-la-fondation-jean-pierre-perreault-devient-linstitut-de-la-danse/>> (consulté en mai 2015).

79 GALLET, Marina. *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. <<http://numerisation.hypotheses.org/151>> (consulté en juin 2014).

80 SZPÖRER, Philip. *Soirée Jean-Pierre Perreault*. <<http://www.fondation-jean-pierre-perreault.org/fr/projets/soiree-perreault-uqam-2009>> (consulté en mai 2014).

81 GARANT, Simon et Coline NIESS. *Danser Joe : expérience du vivant et mémoire tangible dans l'exposition « Corps rebelles »*. Colloque Musées, création, spectacle, 27^e Entretiens Jacques-Cartier, Musée de la civilisation, Québec, 9-10 octobre 2014.

Musée de la civilisation à Québec, qui assurent d'une certaine façon la transmission d'une mémoire vivante de la danse.

Jean-Pierre Perreault, chorégraphe 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 désormais être préservé grâce au support Internet qui offre des possibilités intéressantes de présentation et de conservation d'objets-témoins de la danse contemporaine⁸². Réalisée avec le soutien du Centre d'archives de Montréal, BAnQ, Hexagram-UQAM, Toxa et Turbulent Média inc., l'exposition virtuelle présentée dans les deux langues officielles du Canada vient « assurer l'immuabilité, la mise en valeur et la diffusion de ce patrimoine chorégraphique auprès du grand public »⁸³. Le corpus de l'exposition est composé d'éléments provenant de la collection de la Fondation Jean-Pierre Perreault, du Fonds Jean-Pierre Perreault de la BAnQ, du Fonds Le Groupe de la Place Royale, ainsi que de Bibliothèque et Archives Canada. L'exposition 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 historique. On y a également accès à 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 tout en présentant son parcours artistique, son approche globale de la création et ses principaux collaborateurs. Les œuvres chorégraphiques⁸⁴, sélectionnées par différents collaborateurs qui connaissent bien le travail du chorégraphe, sont documentées par des entrevues, des extraits vidéo de spectacles et des documents d'archives numérisés (photos de costumes et de scènes, notes, notations chorégraphiques, fiches techniques, carnets de dessins, programmes, affiches, billets de spectacle). Le projet d'exposition virtuelle a aussi été l'occasion de constituer de nouvelles données. Ginelle Chagnon, proche collaboratrice de Perreault de 1984 à 1999, a réalisé, entre 2009 et 2013, des entretiens avec plusieurs collaborateurs et danseurs du chorégraphe⁸⁵. 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 spectacles⁸⁶. Pour Chagnon,

La seule chose qu'on puisse faire pour s'assurer que les œuvres ont 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 existé⁸⁷.

82 DESVALLÉES, André, Martin SCHÄRER et Noémie DROUGUET. « Exposition ». *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011, p. 135.

83 *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe, une exposition virtuelle*. <<http://jeanpierrepereault.com/accueil>> (consulté en mai 2014).

84 Les œuvres mises en lumière sont : *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*, 1986 ; *Adieux*, 1993 ; les installations chorégraphiques (*L'Instinct*, 1994 ; *Les éphémères*, 1997 ; *Les ombres*, 2001) ; *Eironos*, 1996 ; et *Les années de pèlerinage*, 1996.

85 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, les entrevues font désormais partie de la collection de la Fondation Jean-Pierre Perreault. Les personnes interviewées sont : Tassy Teekman, Michael Montanaro, José Evangeliste, Sylviane Martineau, Michèle Febvre, Michel Gonville, Jean Gervais et Sylvain Énard.

86 Comme la structure chorégraphique de la pièce, la création de mouvement, les signes 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, aux costumes et aux exigences physiques et mentales avec lesquelles ils devaient composer.

87 GALLET, *Construire pour transmettre en ligne la mémoire d'une œuvre chorégraphique...*, op. cit.

L'entretien filmé devient un objet qui témoigne d'une mémoire issue d'une cueillette d'information et s'avère un gage de la sauvegarde du patrimoine immatériel⁸⁸.

Les archives rassemblées dans *Jean-Pierre Perreault, chorégraphe* sont riches et constitutives du cycle de vie de l'œuvre, de la création à la diffusion. Cette démarche n'est pas sans rappeler la structure du modèle documentaire du projet DOCAM (Documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques) pour la conservation des œuvres éphémères⁸⁹, projet qui souligne l'importance du traitement documentaire comme mode de conservation et de valorisation des œuvres éphémères. C'est bien cela que le projet d'exposition virtuelle révèle : l'importance de documenter différentes étapes, de la création à la production, pour en conserver la trace. La Fondation Jean-Pierre Perreault fait de la documentation une mesure essentielle à la conservation d'une œuvre chorégraphique contemporaine. Par exemple, le concept des *Boîtes chorégraphiques* est un projet patrimonial initié par Ginelle Chagnon qui consiste à créer et rassembler dans une boîte des objets et documents témoins de la création d'une œuvre (notes chorégraphiques, dessins, vidéos, descriptions du contexte historique, témoignages, plans d'éclairage, etc.). Permettant la reprise d'une œuvre tout comme sa conservation⁹⁰.

Si la conservation des archives n'est pas nouvelle, la volonté de donner des repères semble être une démarche florissante, comme en témoigne un certain nombre d'institutions qui numérisent et diffusent sur Internet leurs collections. Dans cette ère du numérique, de plus en plus de ressources sont désormais disponibles pour tous sur des plateformes culturelles en ligne, permettant de parcourir des banques de données variées qui traitent du spectacle vivant (Numéridanse.tv en France, iTunes Festival à Londres ou La fabrique culturelle au Québec⁹¹). Les nouvelles technologies numériques offrent des possibilités de captation, de conservation et de communication du patrimoine, qu'il soit matériel ou immatériel, et contribuent à la recherche et à la valorisation d'une œuvre chorégraphique⁹². Enfin, l'exposition virtuelle est un moyen d'inscrire l'histoire de la mémoire d'une œuvre chorégraphique et de donner un sens à chaque document en l'intégrant dans un discours commun.

Le patrimoine des arts vivants est un sujet d'étude appelé à se développer, dans la mesure où la réflexion sur la conservation et la médiation du patrimoine immatériel est en effervescence, comme en témoignent ces réflexions sur le double régime d'identité de la mémoire de la danse. Les projets de Boris Charmatz et de la Fondation Jean-Pierre Perreault illustrent bien la dimension documentaire, matérielle et l'aspect vivant et créatif de cette mémoire. La présence de l'art

68

88 [S.A.] *Guide pratique pour la numérisation du patrimoine culturel immatériel du Réseau canadien d'information sur le patrimoine*. <http://www.pro.rcip-chin.gc.ca/carrefour-du-savoir-knowledge-exchange/patrimoine_immateriel-intangible_heritage-fra.jsp> (consulté en mai 2014).

89 DOCAM. *Guide de préservation des œuvres à contenu technologique*. <<http://www.docam.ca/fr/guide-de-conservation.html>> (consulté en juin 2014).

90 Qui n'est pas sans rappeler les *Capsules de danse* de Merce Cunningham <<http://dancecapsules.mercecunningham.org/?8080ed>> (consulté en juin 2014) ou encore les *Time Capsules* d'Andy Warhol <<http://www.warhol.org/tc21/main.html>> (consulté en juin 2014).

91 ASSOCIATION CANADIENNE DES ORGANISMES ARTISTIQUES. *Le potentiel de la webdiffusion pour le milieu du spectacle par l'Association canadienne des organismes artistiques*. <<http://www.capaco.ca/fr/actualites/secteur/586-webcasting-performing-arts-sector>> (consulté en juin 2014).

92 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 de William Forsythe ; Inside Movement Knowledge de Scott deLahunta et Bertha Bermúdez ; Motion Bank de Forsyth Company ; Material for the Spine – A Movement Study / Une étude du mouvement de Steve Paxton ; la collection numérique de signatures motrices de danseur du LARTEch.

chorégraphique au musée provoque l'émergence de nouveaux objets, de nouvelles formes de réceptions et de préservations des oeuvres. Face au spectacle vivant, les musées se voient contraints de redéfinir leur périmètre d'action, d'élargir leurs missions et de devenir de plus en plus pluridisciplinaires et multi-communicationnels, ouvrant la porte à la création au cœur même des expositions. L'évolution du musée et des pratiques chorégraphiques permet des croisements et des déplacements autant sur le fond que sur la forme. Ces mutations permettent de repenser les pratiques muséales traditionnelles de préservation des arts vivants et posent de nouveaux défis pour les musées en les appelant à devenir des lieux de transmission de la mémoire plutôt que des observatoires du passé. Enfin, les différents projets de mise en valeur 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, du lien social et une mémoire à transmettre dans une « relation dynamique avec le présent »⁹³.

93 MONTPETIT, Raymond. *Les musées. Générateurs d'un patrimoine, quelques réflexions sur les musées dans nos sociétés postmodernes*. Direction des politiques culturelles et des programmes, Ministère de la Culture et des Communications, 2000, p. 48. <<http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs40351>> (consulté en juin 2014).

From the stage to the museum: recording contemporary choreography

The concept of cultural heritage has expanded in recent years. Traditionally associated with the esthetic and historical value of monuments and sites, cultural heritage now encompasses social traditions and practices, as well as the performing arts, including dance. The broadening of the idea of heritage raises the question of new heritage and museum objects, whose living, contemporary, intangible or immaterial qualities are governed by values unlike traditional museum values. So, while it seems necessary to preserve and promote dance heritage, it is not simple, particularly in the case of contemporary Western choreography. Contemporary dance requires unique recording methods, entailing diverse modes of transmission and storage. This text will situate dance in the realm of intangible cultural heritage and will present the dual story of contemporary dance: a concrete, documentary record and a living, creative record. Boris Charmatz's Musée de la danse reveals how this living, creative record of dance can be implemented; the Fondation Jean-Pierre Perreault's virtual exhibition project demonstrates the preservation of a concrete documentary record. These two approaches to recording contemporary choreographic works illustrate new perspectives in preserving and musealizing our living heritage.