UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DEFENSE
UNIVERSITE PARIS VII – VINCENNES SAINT DENIS

L'intervention de la danse dans les musées et les monuments historiques comme outil de médiation

---

Par Charline Bidault

Master 1 « Médiation Culturelle, Patrimoine et Numérique »

Directeur du mémoire & membre du jury : Mr Rémi LABRUSSE, enseignant en histoire de l'art contemporain, directeur du département d'histoire de l'art et d'archéologie à Paris Nanterre et responsable du master MCPN

Membre du jury : Mme Panayota VOLTI, enseignante-chercheuse en histoire de l'art

Juin 2016

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Monsieur Rémi Labrusse, pour m'avoir guidée pour ce mémoire. Il m'a permis de traiter un thème qui me tient très à cœur, la danse, et d'étudier comment cet art pouvait être valorisé au travers d'un projet de médiation.

Je tiens également à remercier tous les professionnels qui m'ont accordé leur temps et leur gentillesse, afin de m'entretenir avec eux et obtenir plus d'informations sur les cas pratiques étudiés au deuxième chapitre.

Madame Cécile Vernadat et Anne-Sophie Vergne m'ont partagé leur passion pour le projet "Dancing Museums" et ce malgré le peu de temps dont elles disposaient, et m'ont raconté en détail tout le déroulement du projet.

De même, Monsieur Simon Pons-Rotbardt, Madame Joséphine Marino et Madame Nacera Belaza ont été très aimables pour répondre à ma requête et à mes questions en détail. Ils m'ont fait confiance et m'ont librement exprimé leurs idées, me permettant de m'ouvrir à d'autres perspectives et d'en apprendre plus sur le monde professionnel de la culture.

Ainsi, la recherche effectuée pour ce mémoire m'a permis d'approfondir un sujet intéressant et de rencontrer des personnes très intéressantes, qui m'ont beaucoup apporté tant personnellement que professionnellement, me confortant dans mes orientations futures.

TABLE DES MATIERES

Remerciements 1

Introduction 5

PREMIER CHAPITRE : Mise en contexte historique et théorique de l'intégration de la danse dans les musées et monuments 7

I. Quelles sont l'évolution et les modalités de la présence de la danse dans les institutions culturelles ? 7

1. L'évolution historique de la danse dans les institutions culturelles 7

a. Les débuts de la danse et son évolution artistique 7

b. Le milieu du XXème siècle : une évolution radicale de la danse, où la pluridisciplinarité ouvre la voie à la danse dans l'espace muséal et artistique 8

c. Les années 1990 et 2000 : une nouvelle conception de la danse, qui se redéfinit, interroge sa pratique même et son rapport au corps, à la société 10

d. La dimension événementielle de la danse dans les lieux culturels 12

2. Les acteurs de l'essor de la danse dans les musées et lieux historiques 14

a. L'Etat 14

b. Les collectivités territoriales 17

c. Les danseurs et chorégraphes professionnels et les compagnies de danse 18

3. Investir des espaces non scéniques, pour affirmer l'évolution artistique de la danse 19

4. Quelle danse est à l'œuvre dans les espaces muséaux et patrimoniaux ? 20

II. Les raisons d'associer patrimoine et danse 23

1. Une mise en valeur architecturale et corporelle du lieu 23

2. Un outil de médiation culturelle 27

3. La singularité du visiteur-spectateur, face au médium chorégraphique 34

4. Les catégories de publics ciblés 38

5. Le contenu des actes chorégraphiques : valoriser du patrimoine connu ou investir un patrimoine méconnu ? 39

III. Les enjeux de la collaboration danse et musée / monument 42

1. Des enjeux spatiaux et logistiques à ne pas négliger 42

2. Les enjeux vis-à-vis du public 43

a. Modérer les attentes du public 43

b. La liberté du spectateur : comment l'inviter à rester ? 44

c. Un enjeu fondamental : organiser et communiquer sur la prestation dansée ou imposer et jouer sur la surprise ? 45
3. Les enjeux institutionnels 46
a. La nécessité d'un dialogue et d'une entente entre la danse et le patrimoine 46
b.La place prépondérante de l'institution patrimoniale 47
c.les enjeux budgétaires 49
DEUXIEME CHAPITRE : Etude de cas pratiques 50
I. Danse dans les musées : le projet européen "Dancing Museums" 50
1. Un projet de recherche financé par l'Union Européenne 50
a. Un projet rassemblant plusieurs structures européennes 50
b. La danse comme un outil de recherche : Explorer d'une manière différente le dialogue entre le public et le musée 51
c. Le déroulement du projet : un travail de recherche sur 3 ans 53
d. Préparation de la résidence française 56
Trouver un accord 56
Réunions de préparation 57
2. Point de vue des institutions 58
a. La Briqueterie - centre de développement chorégraphique 58
"Dancing Museums", un prolongement des missions de la Briqueterie 58
Le développement d'une notoriété à échelle européenne 59
b. Le MAC VAL, musée d'art contemporain 60
La danse, un axe de programmation fort qui interroge l'espace muséal et ses rapports au public 61
La problématique du regard, du corps qui se déplace et de la médiation non verbale . 61
c. Le musée du Louvre 62
De nouvelles méthodes de médiation 62
Des difficultés administratives et la politique du Louvre 63
La nécessité de documenter le projet 64
3. Point de vue des danseurs 65
a. Tatiana Julien 65
La danse ou comment créer un espace de communion avec le patrimoine 65
La restitution finale : un processus de médiation dansée 66
Une déambulation qui ne se veut pas être un spectacle divertissant 67

b. Le groupe de danseurs amateurs 68
L'appel à participation, qui a attiré des profils diversifiés 68
Les motivations des amateurs, principalement centrées sur la pratique de la danse....69
La proximité avec le public, un point clé du projet selon les amateurs 69
4. Le public, point clé du projet de médiation 70
a. Description des réactions du public pendant les répétitions et le jour de la représentation....70
b. Analyse des difficultés aperçues lors de la représentation finale 72
Difficultés pratiques : protéger les œuvres, un enjeu encore non résolu 72
Le manque de visibilité....72
Le danger de ne pas établir de lien entre la chorégraphie et les œuvres....73
II. Danse dans les monuments historiques : "Monuments en mouvement", par le Centre des Monuments Nationaux....75
1. Présentation du projet : faire découvrir autrement les lieux patrimoniaux....75
Première édition....75
Édition 2016....78
Choix des chorégraphes et des monuments 81
Budget et politique partenariale 82
2. Point de vue des institutions 83
a. Le CMN....83
b. La Basilique de Saint-Denis 85
Une lente ouverture à la contemporanéité, face aux difficultés 85
Une récente politique : associer contemporanéité et patrimoine 85
De véritables échanges artistiques et culturels....86
3. Point de vue des danseurs-chorégraphes 87
a. Nathalie Pernette, « La Figure du Gisant » à la Basilique de Saint-Denis....87
b. Nacera Belaza, « Le Cri », au cloître de la Psalette, à Tours 89
4. Le projet de médiation et son public....91
Forme de réception 91
Le public ciblé et la fréquentation de "Monuments en mouvement" 92
Conclusion et ouverture sur le futur de la danse dans les musées et monuments historiques 96
Annexes 103
Bibliographie 118

Introduction

Anne Teresa De Keersmaeker dans le hall du centre Pompidou, Boris Charmatz qui investit la *Tate Modern* à Londres… Ces chorégraphes connus sont quelques récents exemples de danseurs qui prennent désormais régulièrement possession des espaces muséaux. En effet, depuis plusieurs années, la danse se développe dans des lieux liés au patrimoine, tels que des galeries d'art, des musées et des monuments historiques. Bien que les liens entre cet art vivant et les musées en particulier existent depuis la fin du XXème siècle, il est désormais courant de voir des danseurs ou des chorégraphes intervenir dans de tels espaces, patrimoniaux ou muséaux. L'art de la danse nous intéresse particulièrement, car autour de celui-ci se construit une réflexion sur le corps, le geste, l'espace qui deviennent particulièrement signifiants dans un espace non scénique. Si cet art du mouvement, qui est d'ailleurs vu comme élitiste, intervient dans un espace patrimonial ou muséal, la réflexion est d'autant plus intéressante, de par la présence d'un art corporel, vivant et éphémère au sein d'un espace caractérisé par des collections patrimoniales ou une histoire et une architecture, ancienne et symbolique dans un monument historique. Cet art du mouvement face à la stabilité traduit une dialectique passionnante qui fait se croiser mouvement et stabilité, lieu ancien et création contemporaine. Ce parallèle de dialectiques permet, de par leur contradiction et la violence de leur rapport, d'apporter une nouvelle dimension à l'espace et alimente des réflexions d'ordre muséographique et artistique mais aussi issues de la médiation culturelle, en termes de création de liens entre l'art et le public, de diversification des publics[1] et de renouvellement du regard[2]. En effet, intégrer de la danse dans de tels espaces est particulièrement intéressant, car au contact d'œuvres d'art, la danse, prend une nouvelle dimension : il ne s'agit plus d'un spectacle ou d'une performance pure. Nous souhaitons justement souligner que les performances dans les salles d'un musée ou dans un monument ne seront pas prises en compte, car il s'agit d'une œuvre représentée que pour elle-même, mais sans lien avec l'environnement. La performance ne cherche qu'à interrompre le rythme du musée[3], sans chercher une relation plus cohérente et fusionnelle avec l'espace. De même, les représentations en auditorium ou théâtre interviennent dans des espaces scéniques et

[1] LAMOUREUX, Eve, "La médiation culturelle et l'engagement : des pratiques artistiques discordantes" in: *Lien social et Politiques*, n° 60, 2008, p.159-169. Disponible sur : http://id.erudit.org/iderudit/019453ar

[2] LUGEZ, Adeline, "La médiation dans les musées en France", Rapport de recherche bibliographique en DESS Ingénierie documentaire, sous la direction de Anne-Pascal Seynhaeve, Lyon, École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 2004, 109 p. Disponible sur : http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/851-la-mediation-dans-les-musees-de-france.pdf

[3] BISHOP, Claire, "The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney", in : *Dance Research Journal*, vol. 46, n°3, décembre 2014, p.62-76. Disponible sur : http://muse.jhu.edu/journals/dance_research_journal/v046/46.3.bishop.html, p.72.

ne sous-entendent pas de relation particulière au lieu. Nous souhaitons plutôt nous intéresser à comment la chorégraphie et le danseur peuvent endosser un rôle d'outil de médiation, puisqu'ils se placent alors entre l'œuvre d'art et le public, interagissent avec le public et l'environnement, et proposent une interprétation corporelle des collections ou de l'édifice, malgré le risque d'être perçu comme un simple divertissement séduisant. Face à cette dialectique patrimoine et création vivante de plus en plus présente dans l'offre culturelle, nous pouvons nous interroger sur les raisons de choisir une telle association. Quelle place et quelle légitimité a la danse au cœur des espaces muséaux et patrimoniaux, et en tant qu'outil de médiation ? Quelles modalités et quels enjeux induit-elle ? Les questions que cela soulève ont pour le moment été très peu traitées de manière académique, soulignant la pertinence de notre sujet. Nous souhaitons également étudier le cas des musées et des monuments historiques, car tous les deux incluent la dimension de patrimoine à préserver et à diffuser. De même, ils portent une histoire publique, qu'elle illustre une évolution historique comme les édifices religieux ou une volonté de l'Etat comme certains musées, et relèvent du domaine public, à l'inverse d'une galerie d'art par exemple. Cependant, nous verrons que malgré ces ressemblances, les monuments historiques se distinguent des musées. Ils ont par exemple été investis par la danse plus tardivement et de manière plus discrète. Par ailleurs, le rapport à l'architecture, à l'édifice et à l'atmosphère qui s'y dégage ainsi que leur usage actuel engendrent une intégration différente de la danse, qui prend justement en compte cet espace si particulier. Par souci de clarté, nous précisons que les exemples de monuments historiques cités concerneront des monuments nationaux, appartenant à l'Etat et non les monuments appartenant à des personnes privées, par manque d'information disponible. Les musées et les monuments historiques seront donc le territoire dans lequel je vais explorer quel usage est fait de la danse en tant qu'outil de médiation.

Pour cela, nous nous concentrerons, dans un premier temps, sur l'état de la question, d'un point de vue théorique et historique. Nous aborderons comment la danse a peu à peu émergé au sein des musées et monuments, en quoi elle constitue un outil de médiation, puis nous énoncerons les enjeux que cela soulève. Dans un second temps, nous étudierons deux cas pratiques, sur les musées avec le projet européen "Dancing Museums" et sur les monuments nationaux avec "Monuments en mouvement". Enfin, notre conclusion se concentrera sur le bilan des deux projets étudiés, et énoncera quelques recommandations et réflexions sur l'intégration de la danse dans les musées et monuments historiques.

PREMIER CHAPITRE : Mise en contexte historique et théorique de l'intégration de la danse dans les musées et monuments

I. Quelles sont l'évolution et les modalités de la présence de la danse dans les institutions culturelles ?

1. L'évolution historique de la danse dans les institutions culturelles

a. Les débuts de la danse et son évolution artistique

Il est nécessaire de clarifier l'émergence de la danse au sein de l'offre culturelle française, afin de recontextualiser l'intégration de la danse dans les musées et monuments historiques aujourd'hui. La danse, depuis ses débuts au Moyen-Âge, avait une fonction sociale et religieuse[4] qui s'est progressivement développée dans la danse dite populaire, interdite plus tard par l'Eglise[5], créant par la suite la "danse dite savante qui vont [toutes deux] cohabiter et s'influencer plus ou moins selon les périodes"[6]. Alors que la danse populaire est devenue au fil des siècles ce que nous connaissons aujourd'hui comme les "danses de salon et toutes les formes de divertissement"[7], la danse classique se voit définie en fonction des règles du classicisme[8] et est développée par "l'Académie royale de danse, ancêtre de l'Opéra de Paris"[9] créée en 1661 par Louis XV. La danse classique prédomine alors les spectacles de danse, mais au début du XXème siècle, un premier changement se produit avec l'arrivée de la danse qualifiée de moderne[10]. Les danseurs des Ballets russes devenus chorégraphes, tels que Vaslav Nijinski, et travaillant avec musiciens et peintres, les américaines, Loïe Fuller et sa manipulation de draperies[11] et Isadora Duncan et sa "danse libre"[12] ainsi que Maurice Béjart et *Le Sacre du Printemps*[13] sont tous des figures importantes du XXème siècle, qui commencent à rompre doucement avec la danse classique.

---

[4] FILLOUX-VIGREUX, Marianne, *La danse et l'institution. Genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 7.
[5] *Ibid*
[6] *Ibid*, p.7-8.
[7] *Ibid*, p.8.
[8] RIVIERE, Enora, *Fiche repère "Danse" - Histoire des Arts, Ministère de la Culture et de la Communication*, 2012. Disponible sur : http://histoiredesarts.culture.fr/hda_front/images/pdf/danse.pdf, p.1
[9] FILLOUX-VIGREUX, Marianne, *op. cit.*, p.8
[10] *Ibid*
[11] RIVIERE, Enora, *op. cit.*, p.2
[12] *Ibid*
[13] CASANOVA, Vincent, *INA - Jalons - Maurice Béjart,* 2016. Disponible sur: http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01282/maurice-bejart

b. Le milieu du XXème siècle : une évolution radicale de la danse, où la pluridisciplinarité ouvre la voie à la danse dans l'espace muséal et artistique

A partir des années 50, un nouveau style se développe : la danse post-moderne, qui progressera au fil des années, jusqu'à aboutir à la danse contemporaine que nous connaissons. La danse post-moderne a joué un rôle prépondérant dans la relation danse-musée, qui va s'intensifier au fil des années ; les post-modernes, en déconstruisant les codes de la danse, en travaillant avec des disciplines artistiques différentes, telles que les arts visuels[14], ont permis à la danse d'être pour la première fois présente dans les musées. Une figure phare qui remetta en cause les codes de la danse moderne[15] et posa les bases de la danse contemporaine[16] est Merce Cunningham. En 1953, il fonda sa compagnie aux Etats-Unis avec John Cage et utilisa "l'aléatoire et les gestes quotidiens"[17] comme matière chorégraphique tout en "développ[ant] une nouvelle forme de danse, reliée à la création contemporaine"[18], avec notamment Marcel Duchamp[19] ou reliée à l'informatique[20]. Se rapprochant du mouvement *Luxus* des années 1960[21] qui tend à "implique[r] plusieurs intervenants, artistes de disciplines diverses, ou non artistes, dans la multiplication et l'entrechoc d'actions totalement hétérogènes"[22] sous la forme de *happenings*, Cunningham est également l'un des premiers à danser "en dehors des théâtres"[23] avec les *events*, consistant à "présenter des spectacles de danse dans tous types de lieux non spécifiquement conçus à cet effet, et à le faire selon des modes d'exécution aléatoires d'extraits des pièces préexistantes"[24]. Le premier était d'ailleurs au *Museum des 20 Jahrhunderts* (Musée du XXème siècle), à Vienne, en 1964[25].

---

[14] LEPECKI, André, 2011, p.155, cité par BRANNIGAN, Erin, "Dance and the Gallery: Curation as Revision" in: *Dance Research Journal*, vol. 47, n°1, avril 2015, p. 3-25. Disponible sur : http://muse.jhu.edu/article/583196, p.14.

[15] Encyclopédie Larousse, *Merce Cunningham*, 2016. Disponible sur : http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Merce_Cunningham/111215.

[16] SB, *Merce Cunningham : le jeu de la danse et du hasard - Les corps émouvants,* 2012. Disponible sur : http://lescorpsemouvants.overblog.com/merce-cunningham-le-jeu-de-la-danse-et-du-hasard.

[17] RIVIERE, Enora, *op. cit*., p.4

[18] FILLOUX-VIGREUX, Marianne, *op. cit*., p.9.

[19] RIVIERE, Enora, *op. cit*., p.2

[20] Encyclopédie Larousse, *op. cit.*

[21] Centre Pompidou, *Dossier pédagogique / Les spectacles vivants au Centre Pompidou - 5. Les nouvelles circulations pluridisciplinaires à propos de Meg Stuart*, 2013. Disponible sur : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-artscontemporain/05-meg-stuart.html.

[22] Centre Pompidou, *Dossier pédagogique - Qu'est-ce que la performance*? 2011. Disponible sur : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/

[23] RIVIERE, Enora, *op. cit*., p.4

[24] Centre Pompidou, *Dossier pédagogique - Qu'est-ce que la performance*?, *op. cit.*

[25] VAUGHAN, David, *Merce Cunningham - Dance Capsules*, 2012. Disponible sur : http://www.mercecunningham.org/index.cfm/choreography/dancedetail/params/work_ID/84/.

En parallèle, la présence de la danse moderne dans les musées se développe, en particulier avec le *Judson Dance Theater*[26] dans les années 60 et des artistes tels que Steve Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer et Simone Forti[27], qui ont performé dans des musées et des galeries d'art[28] et travaillé étroitement avec des artistes emblématiques des *happenings*[29]: "cette expérience collective, fulgurante et foisonnante, cristallise une remise en cause radicale des codes installés de l'art chorégraphique"[30] et renforce la tendance à entremêler des formes artistiques différentes, à sortir des salles de spectacles traditionnelles et à improviser[31]. La dimension qu'ils accordent à la danse leur permet ainsi de se produire notamment au *Whitney Museum of American Art*, comme par exemple en 1970 Yvonne Rainer et sa pièce "*Continuous Project — Altered Daily* (performée pendant trois nuits [...])"[32] et dans de nombreux autres musées[33]. Les galeries d'art sont aussi investies par des performances et *happenings*, tels que *See-Saw* de Simone Forti, "à la *Reuben Gallery* en décembre 1960."[34] Selon André Lepecki, ces années montrent une relation étroite et affirmée entre la danse et les arts visuels, car "la présence remarquée d'objets comme éléments principaux d'une performance [...] a déterminé le riche dialogue entre la danse et les arts visuels"[35] qui a perduré jusqu'à aujourd'hui. Cela a permis de développer intensément la relation danse-musée, où de nombreux chorégraphes et danseurs sont d'abord intervenus dans les musées et institutions modernes américains sous forme de performance, dans un premier temps.

Ces personnalités américaines vont influencer l'Europe et la France et développer la danse moderne et contemporaine, "plus proche d'une expression théâtrale"[36], telle que le fait

---

[26] RIVIERE, Enora, *op. cit*., p.4

[27] *Ibid*

[28] Centre Pompidou, *Dossier pédagogique / Le nouveau festival du Centre Pompidou - 3. L'art comme performance Les années 50 et 60*, 2009. Disponible sur : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-festival2009/festival2009/festival2009_03.html

[29] *Ibid*

[30] Centre Pompidou, *Dossier pédagogique / Danse contemporaine - Pour une chorégraphie des regards - Un bouleversement des codes*, 2004 Disponible sur : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-spectacles-vivants/02-03.html

[31] *Ibid.*

[32] BISHOP, Claire, *op. cit.*, p.69, traduit de l'anglais : "Yvonne Rainer's *Continuous Project — Altered Daily* (performed over three nights [...])".

[33] *Ibid*, traduit de l'anglais : "She also cited her previous pieces made in museums and art galleries: Seattle Art Pavilion, Vancouver Art Gallery, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Walker Art Center, Moderna Museet in Stockholm, and Sogetsu Art Center in Tokyo."

[34] MORSE, Meredith, *Soft is Fast: Simone Forti in the 1960s and After*, Cambridge (Etats-Unis), Londres, MIT Press, 2016, p.87, traduit de l'anglais : "*See-Saw*, which was first performed at the Reuben Gallery in December 1960."

[35] LEPECKI, André, 2012, p.75-76, cité par BRANNIGAN, Erin, *op. cit.*, p.14 - traduit de l'anglais : "it is the noticeable presence of objects as main performative elements. . . . Indeed, it is the history of this presence that has shaped the vivid dialogue between dance and the visual arts [...]".

[36] FILLOUX-VIGREUX, Marianne, *op. cit*., p.10.

Pina Bausch avec sa pièce, *Café Müller* en 1978[37] mais aussi entraîner en France la création de départements dans les musées d'art moderne, qui ouvrent alors explicitement l'espace muséal à la danse. Le musée national d'Art moderne de la Ville de Paris[38] par exemple et son "secteur danse de L'ARC (animation - recherche - confrontation), créé en 1966"[39] permet à "de jeunes et petites compagnies [..] [de] se produire lors des manifestations organisées"[40] grâce à notamment Lise Brunel, ancienne danseuse et "conseillère artistique [...] [qui] fera équipe avec Françoise et Dominique Dupuy"[41] au musée. C'est dans ces lieux pluridisciplinaires, tels que le musée national d'Art moderne ou le Centre Pompidou ouvert en en 1977[42] que la danse va pouvoir progressivement s'intégrer en France et surtout à Paris, grâce à la déconstruction des codes de la danse et au travail avec d'autres domaines artistiques.

c. Les années 1990 et 2000 : une nouvelle conception de la danse, qui se redéfinit, interroge sa pratique même et son rapport au corps, à la société

Cette relation danse-musée va s'intensifier dans les années 90 en France, où la danse est alors vue comme "permettant une nouvelle approche des arts visuels [...] [et comme] une pratique qui donne les outils nécessaires afin de souligner les dimensions socio-politiques de l'esthétisme"[43]. Les musées contemporains, tels que le Centre Pompidou, accueillent dans les années 1990 et 2000, de nouvelles figures de la danse contemporaine, qui développent et définissent une nouvelle conception de la danse, la "non-danse"[44], "mett[ant] à plat et en question les codes du spectacle vivant"[45] : avec *Aatt enen tionon* en 1996[46], Boris Charmatz investit l'espace d'accueil du Centre Pompidou et déplace la chorégraphie sur une structure

---

[37] RIVIERE, Enora, *op. cit*., p.4.

[38] POULOT, Dominique, « IV. Les musées de France », *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2009, p.61-76, p.61.

[39] FILLOUX-VIGREUX, Marianne, *op. cit*., p.40.

[40] *Ibid*

[41] DUGIED, Fabrice, SORIN, Claude, STEINHAUSSER, Ninon, « La collection Lise B, regards sur la danse contemporaine », in: *Centre national de la danse / service Recherche et répertoires chorégraphiques / aide à la recherche et au patrimoine en danse*, mars 2015. Disponible sur : http://www.cnd.fr/upload/files/71c4cf54aa0b9e75165dee02816911d56847702c/ca0c001534518d1bc91172dd5f9ae499c0d750ac.pdf, p.7.

[42] Centre Pompidou, *L'histoire des collections - Centre Pompidou*, 2016. Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/fr/Collections/L-histoire-des-collections.

[43] LEPECKI, André, 2011, p.155, cité par BRANNIGAN, Erin, *op. cit*. , p.14 - traduit de l'anglais : "since the mid 1990s dance and visual arts have become profoundly imbricated. It is as if dance starts to be perceived not only as providing a renewed visuality to the visual arts [...] but as being a practice able to provide the necessary tools for rearticulating social-political dimensions of the aesthetic."

[44] Centre Pompidou, *Dossier pédagogique / Danse contemporaine - Pour une chorégraphie des regards - Un bouleversement des codes*, *op. cit*.

[45] RIVIERE, Enora, *op. cit*., p.5

[46] Numeridanse, *Video "Aatt enen tionon" par Charmatz, Boris / Numeridanse.tv*, 2016, http://www.numeridanse.tv/fr/video/698_aatt-enen-tionon

d'échafaudage ; *The Show Must Go On* de Jérôme Bel présenté en 2002 au Centre Pompidou, déconstruit la notion de danse perçue par le public, et "épure le plateau au maximum pour mettre en scène et désosser les éléments constitutifs de la société de consommation"[47]. Les institutions contemporaines continuent d'accueillir aujourd'hui des spectacles et des performances hors plateau. En 2012, la *Tate Modern* a créé les *Tanks*, "des espaces bruts, industriels, souterrains [...] qui seront le point d'ancrage pour la présentation d'art vivant et de films au sein de la Tate Modern"[48] ; le *Museum of Modern Art (*MoMA) accueille de manière régulière des artistes comme Boris Charmatz, par exemple avec *Three Collective Gestures* en 2013[49] ; les galeries d'art font de même avec par exemple l'exposition *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s* à la *Hayward Gallery* à Londres en 2012, qui intégrait "des installations reconstituées et commandées (quelques participatives), des œuvres d'art, et des performances (qui étaient pour la plupart des reconstitutions)."[50] Plus récemment, le Centre Pompidou accueillait Anne Teresa De Keersmaeker en mars dernier pour sa création-exposition de neuf jours *Work/Travail/Arbeid*, qui "re-imagin[ait] sa chorégraphie *Vortex Temporum* [...] dans un environnement muséal"[51] et permettait au public de se promener, "occup[er] l'espace, s'imbriqu[er] même dans l'œuvre et la danse."[52] Peu à peu, après les initiatives des musées d'art moderne influencés par l'évolution de la danse contemporaine, ce modèle d'intégrer de la danse dans les espaces muséaux, s'est agrandi à tout type de musée : les musées d'art comme le Musée du Louvre où José Montalvo, par exemple, a proposé une déambulation dans les collections[53] commencent à accueillir des danseurs au cœur de l'espace des collections.

Concernant les monuments, la danse n'est apparue que très récemment dans ces lieux. Contrairement aux musées d'art ancien qui ont été influencés et ont suivi les musées d'art moderne en proposant des prestations dansées dans leurs espaces, les monuments historiques ont eu du mal à intégrant ce type de pratiques et d'initiatives. En effet, il semblerait que l'enjeu

---

[47] Centre Pompidou, *Dossier pédagogique / arts de la scène et nouvelles technologies - Myriam Gourfink, Les temps tiraillés - 1. Les années 90*, 2009. Disponible sur : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-techno/gourfink/gourfink_01.html

[48] BEAVEN, Kirstie, *The Tanks : the 2012 programme / Tate*, avril 2012. Disponible sur : http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tanks-2012-programme, traduit de l'anglais : "The Tanks are raw, industrial, subterranean spaces, each measuring over thirty metres across and seven metres high, which will anchor the display of the live art and film programmes at Tate Modern."

[49] BISHOP, Claire, *op. cit*., p.65.

[50] BRANNIGAN, Erin, *op. cit*., p. 13, traduit de l'anglais : "the exhibition comprised remounted and commissioned installations (some participatory), artworks, and live performances (mostly reenactments)"

[51] Centre Pompidou, *L'événement Anne Teresa De Keersmaeker - Centre Pompidou*, 2016. Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ceXkej5/rEB56gX

[52] BERTRAND, Amélie, *Work/Travail/Arbeid – Anne Teresa de Keersmaeker / Danses avec la plume - L'actualité de la danse*. Disponible sur : http://www.dansesaveclaplume.com/non-classe/42487-worktravailarbeid-anne-teresa-de-keersmaeker/

[53] Numeridanse.tv, *Video "Un Chaillot nomade au Louvre" par Montalvo, José - Numeridanse.tv*, 2012. Disponible sur: http://www.numeridanse.tv/fr/video/2117_un-chaillot-nomade-au-louvre

de conservation des monuments domine la programmation d'actions culturelles. Les monuments accueillent donc très récemment de l'art vivant, et les exemples sont encore peu nombreux. Cependant, de nombreux ateliers pour enfants ou adolescents sont souvent organisés, comme au Château d'Oiron[54] par exemple, ou des interventions dansées à l'occasion d'événements, comme l'intervention de Thomas Lebrun au Cloître de la Psalette pour le festival "Tours d'Horizon"[55].

Ainsi, cette liste non exhaustive[56] nous montre qu'avec des créations foisonnantes, la danse contemporaine poursuit son évolution et investit de nouveaux espaces comme les musées. Le Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, renommé Musée de la Danse par Boris Charmatz[57] en 2009 rend compte des expérimentations qui sont aujourd'hui à l'œuvre dans le dialogue entre la danse et le musée, puisque Charmatz cherche à "conteste[r] les dichotomies objet et expérience et introduit la notion d'exposition sous forme de performance."[58] Cependant, comme le souligne Claire Bishop, "la danse semble n'existe que dans une zone temporelle différente que celle de l'espace historique [des collections] : elle est généralement utilisée par le musée comme un spectacle démonstratif"[59] et sa création n'est pas liée à l'espace muséal en lui-même et à son patrimoine. En effet, intégrer la danse dans l'espace des collections de manière cohérente en les liant l'une à l'autre est beaucoup moins commun que les performances ou spectacles, qui dominent le début du XXIème siècle, dans les musées contemporains ou dans des galeries d'art. Bien que certaines propositions interrogent l'espace muséal et sont des succès auprès du public[60], elles sont rarement reliées aux collections du musée.

d. La dimension événementielle de la danse dans les lieux culturels

[54] Centre des Monuments Nationaux, *Les portes du temps*, 2010. Disponible sur: https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Les-Portes-du-temps2

[55] Centre des Monuments Nationaux, *Programmation Culturelle*, 2014. Disponible sur: https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Programmation-culturelle-2014

[56] Voir le dossier pédagogique du Centre Pompidou, sur la diversité de la danse contemporaine aujourd'hui : Centre Pompidou, *Dossier pédagogique / Danse contemporaine - Pour une chorégraphie des regards - Un bouleversement des codes*, *op. cit.*

[57] Musée de la danse, *Boris Charmatz*, 2016. Disponible sur : http://www.museedeladanse.org/fr/tags/boris-charmatz-1

[58] CRAMER, Franz Anton, "Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial." in : *Dance Research Journal*, vol. 46, n° 3, décembre 2014, p. 24-31. Disponible sur : http://muse.jhu.edu/journals/dance_research_journal/v046/46.3.cramer.html, p. 25, traduit de l'anglais : "The *Musée de la Danse* in Rennes, France, contests the dichotomies of object and experience and introduces a notion of exhibition-as-performance."

[59] BISHOP, Claire, *op. cit.*, traduit de l'anglais, p.72 : "Live dance seems to exist in a different time zone to that of history: it is usually deployed by the museum as presentist spectacle"

[60] BEAUVALLET, Eve, "Les musées, nouvelles pistes pour la danse", in : *Libération*, 28 février 2016. Disponible sur: http://next.liberation.fr/arts/2016/02/28/les-musees-nouvelles-pistes-pour-la-danse_1436362

De plus, la danse prend également la forme d'événement. Suivant "le « paradigme Beaubourg » [qui] montre le passage d'une conception patrimoniale de la culture à une conception événementielle"[61], la danse semble faire partie de cette dynamique et s'inscrit dans une programmation événementielle dans les musées notamment. Il n'est pas rare par exemple de trouver de la danse, lors de la Nuit des Musées : pour en citer quelques-uns, le musée Picasso en 2015 proposait une prestation de Loïc Touzé autour des œuvres de Picasso[62] ; en 2015, le musée Guimet invitait Katia Légeret-Manochhaya, artiste de Bharata-natyam, un théâtre dansé de l'Inde à présenter 9 créations chorégraphiques autour des œuvres du musée[63]. De même, cette année, plusieurs musées font intervenir des danseurs au cœur des collections, à l'occasion de la Nuit des musées[64], tel que le musée de Cluny, le musée d'Art Moderne de Troyes ou le château de Champs-sur-Marne, qui est d'ailleurs le premier monument du Centre des Monuments Nationaux à participer à la Nuit des musées[65]. Ce type de prestations dansées peuvent ainsi être considérées comme des événements, puisqu'elles ne concernent pas une œuvre de type performance et interviennent dans le cadre d'une politique événementielle. Elles permettent de dynamiser la programmation mais peuvent être rapidement associées à des logiques de "capitalisme attentionnel"[66], c'est-à-dire une nouvelle "économie de l'attention"[67] qui définit notre société d'aujourd'hui où "la nouvelle rareté ne serait plus à situer du côté des biens matériels à produire, mais de l'attention nécessaire à les consommer"[68]. L'enjeu serait désormais de "capter et asservir l'attention du plus grand nombre de personnes"[69], qui réduirait la qualité de l'offre au profit de sa visibilité, accrue par cette dimension événementielle[70]. L'offre des institutions culturelles est désormais de plus en plus événementialisée, et le contexte de

---

[61] DUFRENE, Bernadette, GELLEREAU, Michèle, « La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques», in *Hermès, La Revue* ("Les sciences de l'information et de la communication - savoirs et pouvoirs"), n° 38, janvier 2004, p. 199-206. Disponible sur : www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2004-1-page-199.htm, p. 200.

[62] PERIER, Marie, "Fondation Vuitton, Quai Branly... Où sortir pour la Nuit des Musées?", in : *Le Figaro*, 15 mai 2015. Disponible sur: http://www.lefigaro.fr/culture/2015/05/15/03004-20150515ARTFIG00282-fondation-vuitton-quai-branly-o-sortir-pour-la-nuit-des-musees.php

[63] Musée Guimet, *La Nuit des musées 2015 au MNAAG*, 2015. Disponible sur: http://www.guimet.fr/fr/blog/la-breve/1138-la-nuit-des-musees-2015-au-mnaag

[64] Nuit européenne des musées, *Entrez dans la danse - Nuit européenne des musées*, 2016. Disponible sur: http://nuitdesmusees.culturecommunication.gouv.fr/Actualites/Entrez-dans-la-danse

[65] Département Seine-et-Marne, *Seine-et-Marne - Nuit européenne des musées : le château de Champs-sur-Marne enflamme votre imaginaire*, 2016. Disponible sur: http://www.seine-et-marne.fr/Culture-sports-tourisme/Portail-Sortir-en-Seine-et-Marne/Nuit-europeenne-des-musees-le-chateau-de-Champs-sur-Marne-enflamme-votre-imaginaire

[66] Propos tenus par : CHEVALIER, Pauline, et MOUTON REZZOUK, Aurélie, «Accueil et introduction » in *Le musée par la scène, Le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations,* actes du colloque, musée du Louvre, 18 novembre 2015, Paris.

[67] CITTON, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014, p.16.

[68] *Ibid,* p.25.

[69] NORAMBUENA, Miguel, "Face à l'esclavage consumériste, redevenons des humains créatifs", in : *Le Temps*, novembre 2014. Disponible sur : http://www.letemps.ch/opinions/2014/11/19/face-esclavage-consumeriste-redevenons-humains-creatifs.

[70] Propos tenus par : CHEVALIER, Pauline, et MOUTON REZZOUK, Aurélie, *op.cit*

l'intervention de la danse aujourd'hui dans les musées et monuments historiques repose en partie sur cette dynamique qu'il est nécessaire d'avoir à l'esprit.

2. Les acteurs de l'essor de la danse dans les musées et lieux historiques

L'évolution de la pratique de la danse en France ainsi que sa présence dans les institutions culturelles a été possible grâce à la présence de plusieurs acteurs qui ont tantôt impulsé de nouvelles tendances, tantôt renforcé sa présence et sa diffusion.

a. L'Etat

Le premier acteur est l'Etat, qui a joué un rôle essentiel dans le développement de structures accueillant, accompagnant et diffusant la danse. Entre les années 1960 et 1990, il est à l'origine de nombreuses politiques qui ont permis de développer, renforcer et soutenir la danse, selon "trois grands axes : formation, création, diffusion"[71]. En effet, depuis les années 1960, la danse est présente dans les politiques culturelles et "bénéfici[e] [...] des mesures prises en faveur de la musique"[72] tel que le plan *Landowski* lancé en 1969[73] avec la création d'un service de la musique, de l'art lyrique et de la danse. Il permet, dans une volonté de décentralisation, des actions concrètes en formation avec la création de conservatoires et d'écoles[74], diffusion grâce à l'implantation de théâtres[75], et en animation avec "une infrastructure administrative et technique"[76] dans chaque région. Par la suite, la nomination de "Michel Guy, secrétaire d'État à la Culture entre 1974 et 1976"[77]et l'accueil d'artistes contemporains comme Carolyn Carlson à l'Opéra de Paris[78] permettent à la danse contemporaine de se développer et devient "un axe majeur de la politique chorégraphique et une catégorie à part entière"[79]. De plus, "une danse d'auteur"[80] se développe grâce à l'implantation en 1978 de "plusieurs compagnies de danse contemporaine en région"[81], qui deviendront en 1984 les premiers centres chorégraphiques nationaux, "pôle de développement"[82] tant artistique que pédagogique. L'époque charnière pour

---

[71] FILLOUX-VIGREUX, Marianne, *op. cit.*, p.226
[72] *Ibid,* p.19
[73] *Ibid,* p.31.
[74] *Ibid,* p.33
[75] *Ibid*, p.34
[76] *Ibid*
[77] GERMAIN THOMAS, Patrick, "Médiation et médiatisation en danse contemporaine : quand la profusion opacifie le sens d'un art sans texte", in *Quaderni*, n°83 ("Le public de la danse contemporaine; instituer la parole des corps"), janvier 2014, p.p.41-58. Disponible sur: http://www.cairn.info/revue-quaderni-2014-1-page-41.htm, p. 41-42
[78] FILLOUX-VIGREUX, Marianne, *op. cit.*, p.74
[79] GERMAIN THOMAS, Patrick, *op. cit.*, p.42
[80] RIVIERE, Enora, *op. cit.*, p.5
[81] FILLOUX-VIGREUX, Marianne, *op. cit.*, p.90
[82] *Ibid,* p.144

la danse est les années 1980, et particulièrement 1981, avec l'arrivée de Jack Lang au gouvernement, dont sa politique reposait "sur l'enseignement - la formation et la décentralisation, poursuivant les efforts précédemment entrepris"[83]. En effet, dès 1982 Lang augmente le budget des "activités de diffusion […] de 13 à 28 MF"[84] et tente de répondre aux "déséquilibres créés dans les domaines de la formation, de la création et de la diffusion"[85] avec la création de postes d'enseignement et de "treize compagnies permanentes"[86]. L'Etat continue de soutenir la danse avec notamment des "concours chorégraphiques, des festivals et des expositions"[87] qui permettent "à plusieurs artistes de concevoir des spectacles ou des rencontres commandés par l'Etat"[88] et d'être diffusés auprès du public. Ces années-là ont été essentielles pour la danse, surtout contemporaine en France puisque l'Etat a permis de professionnaliser et de diffuser la danse contemporaine.

Aujourd'hui, le spectacle vivant, comprenant notamment la danse, la musique et le théâtre, reste un axe fort de la politique culturelle. Le budget alloué au programme 131, "Création" en 2016 est de 747 million d'euros[89], soit 29% du budget total de la mission Culture. 676 million sont consacrés au spectacle vivant, soit une augmentation de 7 million comparé à l'année dernière[90] qui visent à accompagner le financement des projets artistiques et fournir des "aides directes aux artistes et aux équipes artistiques indépendants afin de favoriser l'émergence de la jeune création"[91]. La tendance pour cette année est donc au soutien de projets de création et de diffusion. Malgré une relative baisse de budget depuis 2012 qui était de 787,9 million[92], la part pour le spectacle vivant est néanmoins restée importante et conséquente[93]. En matière de diffusion, l'Etat poursuit son accompagnement des opérateurs nationaux, tels que l'Opéra de Paris dont la subvention de l'Etat en 2012 était de 105,8 million d'euros, soit 55% de leurs

---

[83] *Ibid*, p.118

[84] LANG, Jack, Archives nationales - versement 910679 art. 3, *La danse : situation et perspectives*, 16 juin 1982, cité par : *Ibid*, p.125

[85] FILLOUX-VIGREUX, Marianne, *op. cit.,* p.126

[86] GIRARD, Augustin, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : ruptures et continuités, histoire d'une modernisation », in : *Hermès, La Revue*, n°20, février 1996, p. 27-41. Disponible sur : http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1996-2-page-27.htm, p. 33

[87] FILLOUX-VIGREUX, Marianne, *op. cit.*, p.181

[88] *Ibid*

[89] Médiathèque de la Cité de la Musique*, Economie du spectacle vivant - le spectacle vivant au sein du budget du Ministère de la Culture et de la Communication*, 2015. Disponible sur: http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/cim/50_Droit_et_musique/30_Viv/10_Budget_du_ministere_de_la_culture_et_de_la_communication.htm

[90] *Ibid*

[91] Ministère de la Culture et de la Communication, *Projet de loi de finances 2016*, 2016. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/125185/1382299/version/2/file/20150930_MCC-DP-PLF-2016.pdf, p. 44

[92] Ministère de la Culture et de la Communication, *Financement de la culture - Chiffres clés 2012 : Statistiques de la culture*, © La documentation Française, 2013. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/25343/212647/version/1/file/19-Financement-2012.pdf

[93] Voir annexe n°1 pour un récapitulatif des budgets de l'Etat accordé au spectacle vivant

recettes[94]. Les scènes nationales sont aussi de vraies plateformes pour la diffusion de l'art chorégraphique, dont les subventions de l'Etat étaient de 33% en 2012[95]. Le budget spécifiquement alloué à la danse ces dernières années n'est pas disponible sur le site du ministère de la Culture ; nous ne pouvons observer et mesurer qu'une tendance générale du budget pour le spectacle vivant. Cependant, l'Etat apporte également son aide aux 19 centres chorégraphiques nationaux, centrés sur la création et constitue environ 45% de leurs recettes[96]. De même, les centres de développement chorégraphiques ayant "pour objectif le développement de l'art chorégraphique dans son ensemble"[97], bénéficient de subventions de l'Etat qui constituent environ 35% du total de leurs subventions publiques[98].

Cette aide de la part de l'Etat leur permet indéniablement de poursuivre leurs actions et, selon les missions de la structure, créer de nouvelles formes, investir de nouveaux espaces ou accompagner et diffuser de nouveaux artistes ou des projets. De même, le Centre National de la Danse (CND), établissement public sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication, créé en 1998 pour poursuivre "trois missions : formations et services aux professionnels, patrimoine, création"[99] a reçu par exemple en 2015 une subvention à hauteur de 8 880 000 euros[100]. Depuis 2009, elles sont équivalentes à ce montant[101]. Enfin, l'Etat accorde également des subventions à des compagnies de danse : en 2013, 287 compagnies étaient subventionnées, pour un total de 7 600 000 euros[102] soit environ 26 480 euros par compagnie qui reste un apport financier non négligeable. Au cours des dernières années, le nombre de

---

[94] Ministère de la Culture et de la Communication, *Art lyrique, musique et danse - Chiffres clés 2012 : Statistiques de la Culture*, Disponible sur:http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/25327/212582/file/05-Art%20lyrique-musique-2012.pdf.

[95] JOLIVEL, Aude, *Cartographie nationale du spectacle vivant et des arts plastiques en 2010 - Repères DGCA - Bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion*, 2013. Disponible sur: http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/cim/_Pdf/70_15_MCC_SV2010.pdf.

[96] Ministère de la Culture et de la Communication, *Centres Chorégraphiques Nationaux*, 2011. Disponible sur: http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/57781/446545/version/3/file/Centres%20chorégraphiques%20nationaux%20(CCN).xls

[97] Centre National de la Danse, *Centres de développement chorégraphiques (CDC)*, 2014. Disponible sur: http://www.cnd.fr/upload/files/55bc7ea9665e2a11483d8351cc5b3a0088c786d0/a7674cb7dbbf322806547296b1646e93402f6760.pdf, p.1

[98] Ministère de la Culture et de la Communication, *Danse - Chiffres clés 2013 : Statistiques de la Culture*, 2014. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/62895/481987/version/2/file/Chiffres+cl%C3%A9s+2013_Danse.pdf .

[99] *Ibid*, p.90

[100] Le Sénat, *Projet annuel de performances pour 2015 - Mission « Culture »*, 2014. Disponible sur: http://www.senat.fr/rap/a14-112-22/a14-112-222.html#toc23

[101] *Ibid*

[102] Ministère de la Culture et de la Communication, Direction générale de la création artistique, *Aides aux compagnies chorégraphiques*, 2014. Disponible sur: http://media.wix.com/ugd/2e9b93_3d377d6724b74246a44363e77edb4e17.xls?dn=Aides_aux_compagnies_chor%C3%A9graphiques.xls

compagnies subventionnées et le total des subventions accordées ont tous deux augmenté[103], soulignant le désir de l'Etat à poursuivre son engagement auprès de compagnies de danse.

b. Les collectivités territoriales

Bien que l'Etat joue un rôle majeur pour les financements de la danse, les collectivités territoriales (villes, intercommunalités, départements, et régions) jouent un rôle essentiel, car depuis les années 1990 "la danse est parmi les arts qu'[elles] soutiennent le plus activement"[104] avec notamment, en 1992, la signature de contrats régionaux permettant à des compagnies de danse de s'implanter dans plusieurs régions, telles qu'en Lorraine, dans la région du Centre et du Nord-Pas-de-Calais[105]. En général, la part des villes et des régions aux centres chorégraphiques concerne respectivement 18% et 19%[106] de l'ensemble de leurs subventions, en plus d'une part importante de subventions de l'Etat, comme ce fut le cas en 2011[107]. Parallèlement, les centres de développement chorégraphique sont aussi soutenus par les collectivités territoriales, qui, en 2011, constituaient 57% de leurs recettes (20% pour les régions, 19% pour les villes et 18% pour les départements)[108]. De plus, elles jouent un rôle essentiel au côté de l'Etat pour financer les scènes nationales : en 2010, la part des communes, des départements et des régions, étaient respectivement de 46%, 12% et 9%[109]. De même, la part des communes pour les scènes conventionnées revenait à 46% en 2010, celle des départements à 13% et celle des régions à 11%[110].

Il est pertinent de souligner que parmi les collectivités territoriales qui soutiennent le spectacle vivant, les communes semblent être au premier rang. En effet, bien qu'elles soient dotées comme les départements[111] de la compétence culture[112], elles apportent en général la plus grosse part de subventions, tel qu'en 2010 par exemple, où le montant total des subventions des

---

[103] *Ibid*

[104] FILLOUX-VIGREUX, Marianne, *op. cit.*, p.205.

[105] *Ibid*

[106] Ministère de la Culture et de la Communication, Secrétariat général, Service de la coordination des politiques culturelles et de l'innovation, Département des études, de la prospective et des statistiques, *Danse - Chiffres clés 2013 : Statistiques de la Culture*, 2014. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/62895/481987/version/2/file/Chiffres+cl%C3%A9s+2013_Danse.pdf

[107] *Ibid*

[108] *Ibid*

[109] JOLIVEL, Aude, *op. cit.*

[110] *Ibid*

[111] Vie Publique, *Quelles sont les compétences exercées par les départements ? - Découverte des institutions - Repères,* 2016. Disponible sur: http://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/institutions/collectivites-territoriales/competences-collectivites-territoriales/quelles-sont-competences-exercees-par-departements.html

[112] *Ibid*

communes au spectacle vivant montaient à 40% (contre 13% pour les départements)[113], dont 48% pour les structures de création et production, 51% pour les structures de diffusion et 35% pour les festivals[114]. Malgré l'absence de données précises pour la danse, il est concevable que des actions en faveur de la danse y sont comprises. Par exemple, l'Association pour le Développement de la Danse à Paris (ADDP) est en partie financée par la mairie de Paris, et son festival de danse contemporaine "Faits d'Hiver"[115] organisé chaque année fait partie du "projet artistique et culturel de l'Association pour le développement de la danse à Paris"[116] soutenu activement notamment par la Direction des affaires culturelles de la Ville de Paris.

Ainsi, les collectivités territoriales, et en particulier les communes, jouent un rôle majeur aux côtés de l'Etat pour poursuivre la politique culturelle et accompagner, encourager et diffuser la création et la culture chorégraphique. Par ailleurs, "elles interviennent [...] de leur propre initiative, en faveur des équipes artistiques et de l'offre de spectacle vivant"[117] et peuvent ainsi soutenir une action ou une structure locale.

c. Les danseurs et chorégraphes professionnels et les compagnies de danse

Une autre catégorie d'acteurs particulièrement important pour l'intégration de la danse dans les lieux patrimoniaux et muséaux, sont les danseurs eux-mêmes et les directeurs de compagnies. En effet, leur envie créative et les projets qu'ils souhaitent développer permettent à la danse d'évoluer. En donnant du contenu à un projet artistique et chorégraphique, ils jouent ainsi un rôle majeur dans le développement de la danse et dans l'évolution de sa pratique. Boris Charmatz par exemple, a ébranlé les conceptions de la danse, du musée et du patrimoine. En liant la danse et un espace muséal, en "invent[ant] [...] non pas de nouvelles stratégies chorégraphiques mais un contexte, celui du Musée de la danse"[118], il a fait évoluer la conception même de la danse et de l'exposition, permettant par la suite de s'intégrer dans l'espace muséal naturellement : à la *Tate Modern*, il a par exemple présenté un projet, qui "débutant par la question 'et si la Tate Modern était le Musée de la Danse?' [...] propos[ait] une transformation

---

[113] Médiathèque de la Cité de la musique, *Financement de la musique - Soutiens au spectacle vivant,* 2016. Disponible sur: http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/cim/40_Profession_musique/10_mus/10_Bourses_aides/10_aides_au_spectacle_vivant.htm.

[114] *Ibid*

[115] Faits d'Hiver, *L'équipe*, 2016. Disponible sur: http://www.faitsdhiver.com/infos-pratiques/

[116] Micadanses, *Nos partenaires*, 2016. Disponible sur: http://www.micadanses.com/spip.php?page=rubrique&id_rubrique=28

[117] *Ibid*

[118] COATES, Emily Carson, "Dance Between Performance and Image.", in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 36, n° 2, mai 2014, p. 116-124. Disponible sur: https://muse.jhu.edu/article/545537, p.117, traduit de l'anglais : "what Charmatz has invented — the innovation that got him to MoMA — is not new choreographic strategies but a context, the Musée de la danse."

du musée d'art au travers de la danse."[119] Cette nouvelle génération de danseurs et chorégraphes est donc des acteurs essentiels qui repoussent les limites de la danse et de son espace scénique et permettent d'envahir des nouveaux lieux, tels que le musée ou le monument historique. Cependant, quelles sont les modalités de ce changement de créativité artistique et chorégraphique ?

3. Investir des espaces non scéniques, pour affirmer l'évolution artistique de la danse

Aujourd'hui, la danse est de plus en plus présente dans la programmation culturelle des lieux culturels, mais pourquoi ces lieux investis par la danse sont-ils de plus en plus inhabituels ? Il semble que suite à l'évolution de la danse contemporaine, la recherche de lieux non scéniques allant contre les conventions et les codes mêmes de la représentation de la danse, notamment classique, domine. La danse cherche à se questionner via cette "remise en cause générale des paramètres spectaculaires"[120] c'est-à-dire des conditions que l'espace scénique permet, comme le font Boris Charmatz et Jérôme Bel, et bouleverse les définitions de ces lieux et des pratiques artistiques : la danse investit l'espace urbain comme la compagnie Nawel Oulad et sa pièce *Citadin Ring*[121], des espaces industriels comme le lieu pluridisciplinaire l'Entre-Pont[122] mais aussi des lieux patrimoniaux tels que les musées et les monuments historiques. Ce phénomène est particulièrement intéressant à étudier, car ces espaces ne sont pas aptes à accueillir de la danse, que ce soit d'un point de vue matériel et logistique (mis à part la salle de spectacle et/ou l'auditorium dont disposent certains musées) ou d'un point de vue de leur nature même : des lieux, chargés d'histoire et conservant des œuvres ou du patrimoine bâti ne se définissent pas par le mouvement ou par du vivant.

A l'image de l'évolution artistique des années 60 et 70 décrite par Pauline Chevalier, l'art subit des "mutations [..] à la fois en termes de pratiques et de lieux qui les accueillent"[123]. Nous pouvons affirmer qu'aujourd'hui, l'œuvre est vue comme une "expérience primant sur

---

[119] Tate Modern, *BMW Tate Live : If Tate Modern was Musée de la danse?*, 2015. Disponible sur: http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/bmw-tate-live-if-tate-modern-was-musee-de-la-danse, traduit de l'anglais : "Starting from the question: If Tate Modern was Musée de la danse? This project proposes a transformation of the art museum via the lens of dance."

[120] POUILLAUDE, Frédéric, "Scène et contemporanéité", in : *Rue Descartes*, n° 44 ("Penser la danse contemporaine"), février 2004, p. 8-20, p.18.

[121] Compagnie Nawel Oulad, *Citadin Ring - compagnie Nawel Oulad*, 2011. Disponible sur: http://naweloulad.weebly.com/citadin-ring.html

[122] L'Entre-Point, *L'Entre-Point - lieu de création et de résidence spectacle vivant*, 2016. Disponible sur: http://entrepont.net/index.php/lentre-pont

[123] CHEVALIER, Pauline, "De l'art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l'œuvre", in : *Nouvelle Revue d'Esthétique*, vol. 8, février 2011, p.31-39. Disponible sur: https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-2-page-31.htm, p. 31

l'objet et ouvrant vers la conjonction de temporalités distinctes, celle de l'atelier et celle de l'espace d'exposition"[124]. La danse dans les lieux muséaux et patrimoniaux est à l'image de cette tendance, où le point culminant semble être l'expérience d'être dans un nouveau contexte, selon de nouvelles modalités où le processus de création et ses influences résident au cœur même du lieu où il intervient. En effet, "la danse est en perpétuelle recherche d'elle-même"[125], et la danse contemporaine cherche à constamment interroger une situation au lieu de s'y inscrire."[126] Il en résulte une hybridation des contenus artistiques et des lieux, dont la danse notamment contemporaine cherche à se nourrir, créant des "spectacles hybrides"[127] aux formes artistiques multiples, mais également en investissant des lieux non scéniques.

4. Quelle danse est à l'œuvre dans les espaces muséaux et patrimoniaux ?

Il est nécessaire de distinguer les styles de danse aujourd'hui présents dans les musées et monuments historiques, car ils n'interviennent pas tous de la même manière. Il ne s'agit pas ici de lister tous les styles de danse mais plutôt d'esquisser ceux qui peuvent intervenir dans le cadre muséal ou patrimonial. Les danses folklores ou traditionnelles reliées aux coutumes et traditions d'une culture sont parfois présentes, comme ce fut le cas au *British Museum* et une représentation de danse indienne, Sattriya[128]. Il peut s'agir également de danses historiques[129], reproduites souvent dans un monument ou lieu historique comme ce fut le cas au Château de Villeneuve-Lembron[130] avec des danses datant de la Renaissance.

La danse artistique ou "art vivant"[131] se compose principalement de la danse classique et de la danse contemporaine. La danse classique est l'une des danses les plus connues, en ayant un poids historique indéniable mais se produit en salle de spectacle et sur une scène. A l'inverse, la danse contemporaine, en perpétuelle évolution depuis le XXème siècle, est majoritairement concernée par notre sujet : les exemples déjà cités montrent qu'elle est généralement le plus employé et a une place prépondérante lorsqu'il s'agit d'intégrer des espaces muséaux et patrimoniaux et nous essaierons de comprendre pourquoi dans la suite de notre mémoire.

---

[124] *Ibid*

[125] FABBRI, Véronique, "Horizons", in : *Rue Descartes*, n° 44 ("Penser la danse contemporaine"), février 2004, p. 2-5, p.5.

[126] *Ibid*

[127] FRIMAT, François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? Politiques de l'hybride,* Paris, PUF, 2011, p.27

[128] The British Museum, *Events - Performance - Sattriya Dance Theatre: dance and identity in globalising India*, 2016. Disponible sur: http://www.britishmuseum.org/whats_on/events_calendar/event_detail.aspx?eventId=2831&utm_source=ianvisits

[129] Fédération française de danse, *Danse historique*, 2015. Disponible sur: http://ffdanse.fr/index.php/historique/presentation

[130] Centre des Monuments Nationaux, *Danses et chants de la Renaissance*, 2013. Disponible sur: https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Danses-et-chants-de-la-Renaissance

[131] JOHNSON, Nelly, *Un temps pour l'art, La petite histoire de la danse*, Paris, NJART, 2005, p.37.

Pourtant, paradoxalement, la danse contemporaine n'est pas bien connue du grand public : "l'histoire et les techniques de la danse contemporaine restent peu connues, voire méconnues, dans la société"[132] et en conséquence, renvoit une "image confuse"[133] de son identité. En effet, contrairement à un danseur classique, Jérôme Bel conçoit qu'"un danseur contemporain est beaucoup plus difficile à définir"[134] et la danse contemporaine fait partie de la culture dite élitiste : en 2008, 68 personnes sur 100 n'étaient jamais allées voir un spectacle de danse notamment contemporaine[135]. Il serait donc pertinent d'améliorer la médiation de la danse contemporaine, et sa médiatisation[136].

De plus, la danse urbaine, appelée hip hop[137], est intéressante à signaler. En effet, depuis les années 90, cette danse qui s'est d'abord développée aux Etats-Unis[138] commence à être légitimée et vue comme une réelle forme artistique, étant programmée dans les théâtres[139]. Depuis 1993, le théâtre de Suresnes organise le festival "Suresnes Cités Danse", promouvant des rencontres entre danse contemporaine et danse hip hop[140]. Désormais, des artistes comme Mourad Merzouki, nommé par ailleurs Directeur du Centre Chorégraphique National de Créteil et du Val-de-Marne en 2009[141], ou des spectacles de groupes de danseurs hip hop[142] sont programmés, par exemple, à la Maison de la danse à Lyon et commencent à affirmer leur place. Concernant les espaces patrimoniaux, il est pour le moment rare de trouver de la danse hip-hop, malgré certains cas dont nous reparlons dans le deuxième chapitre.

Enfin, un dernier style de danse présent dans les lieux patrimoniaux est la danse de divertissement, qui n'est pas définie par une qualité artistique, telles que le sont la danse classique et contemporaine. Etant plus accessible au grand public puisqu'elle n'est pas interprétée par des professionnels et peut être pratiquée par des amateurs, elle intervient dans la

---

132 GERMAIN THOMAS, Patrick, *op. cit.*, p.41

133 *Ibid*

134 Association R.B. Jérôme Bel, *Divers - Daniel Buren 02.2008*, 2016. Disponible sur: http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/detail?textInter=divers%20-%20daniel%20buren

135 Ministère de la Culture et de la Communication, *Enquête Pratiques culturelles des Français - question 70a*, 2008. Disponible sur : http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/tableau/chap7/VII-2-1-Q70A.pdf

136 GERMAIN THOMAS, Patrick, *op. cit.*, p.41

137 Fédération française de danse, *Danse artistique*, 2015. Disponible sur : http://ffdanse.fr/index.php/danse-artistique/presentation

138 Théâtre en Dracénie, *Dossier pédagogique : la culture hip-hop,* 2009. Disponible sur : http://www.theatresendracenie.com/educ_09_10/DP/DPhiphop.pdf, p.2.

139 RIVIERE, Enora, *op. cit.*, p.5

140 Suresnes Cités Danse,*Olivier Meyer - Festival Suresnes cités danse - du 15 janvier au 8 février 2016*, 2014. Disponible sur : http://www.suresnes-cites-danse.com/olivier-meyer-createur-du-festival

141 CCN de Créteil et du Val-de-Marne, *Parcours de la Compagnie Käfig - Centre Chorégraphique National de Créteil*, 2016. Disponible sur: http://www.ccncreteil.com/ccn-cie-kafig/compagnie-kafig/parcours-de-la-compagnie-kafig

142 Maison de la danse, *Show hip hop*, 2016. Disponible sur : http://www.maisondeladanse.com/programmation/saison2015-2016/show-hip-hop

sphère muséale et/ou dans le lieu historique, lors d'une exposition ou sous la forme d'événement-spectacle. Un récent exemple est le défilé de Franck Sorbier sous forme dansée au Musée Guimet[143], qui a fait intervenir ses modèles dans l'espace des collections en janvier dernier, mais sans véritable lien avec les œuvres exposées, puisqu'elles ont simplement servi de décor à cet événement qui visait à présenter les pièces de la collection du couturier. Un autre exemple de danse de divertissement concerne l'exposition *Abbaworld* au *Powerhouse Museum*, à Sydney en 2011 où les visiteurs pouvaient participer et danser sur la musique d'Abba, comme le proposent certains jeux vidéo aujourd'hui[144]. Si elle permet de s'approprier l'exposition, bien que relevant d'une culture populaire, la danse présente ici sert simplement d'activité, attirant le visiteur puisqu'elle reflète les "nouveaux modes de consommation culturelle domestique"[145] et n'est perçue que comme un loisir, sans ambition artistique et créative. Ce type de programmation faisant intervenir une danse de divertissement permet certes d'attirer du public et d'augmenter sa fréquentation, mais présente la danse comme un spectacle divertissant, et fait basculer la programmation dans un certain populisme[146].

Ainsi, les autres styles étant très minoritairement représentés, la danse présente dans les musées et les monuments historiques est principalement contemporaine et semble justifier sa présence par la recherche créative : les lieux patrimoniaux étant inhabituels et très particuliers de par leur histoire et leur environnement, sont des terrains de rencontre appropriés reflétant l'hybridation des recherches artistiques qui qualifient la danse contemporaine aujourd'hui. Son ambition de créer une œuvre dansée lui permet d'intégrer l'espace historique et d'établir un dialogue artistique approfondissant les liens entre ces deux secteurs, qui ont longtemps évolué sans réellement interagir ensemble[147]. Mais quelles seraient les raisons de cette collaboration entre la danse et l'espace muséal ou historique du monument ? Qu'est-ce que la danse peut leur apporter et inversement ?

---

[143] J.C., "EN IMAGES. Haute couture : le grand ballet de Franck Sorbier", in : *La Parisienne*, janvier 2016. Disponible sur: http://www.leparisien.fr/laparisienne/fashion-week/en-images-haute-couture-le-grand-ballet-de-franck-sobier-27-01-2016-5490473.php

[144] CRENN, Gaëlle, « 'You can dance, you can jive...' Inscription de l'auditeur et pratiques d'écoute dans l'exposition «Abbaworld ». », in : *Volume !*, vol. 10, n° 1, janvier 2013, p. 75-89. Disponible sur: www.cairn.info/revue-volume-2013-1-page-75.htm.

[145] *Ibid*, p.30

[146] Propos tenus par : URRUTIAGUER, Daniel, «Stratégies de programmation de spectacle vivant et identité des musées» in *Le musée par la scène Le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations,* actes du colloque, musée du Louvre, 18 novembre 2015, Paris.

[147] McFARLAND, Emma, « Symposium Report - Content, Analysis & Recommendations », Janvier 2015, in *Dance & Museums Working Together Symposium*, actes du colloque, the Horniman Museum and Gardens, 27 novembre 2014, Londres. Disponible sur : http://www.trinitylaban.ac.uk/sites/default/files/dance_museums_symposium_report_final_pdf.pdf. Fiche de lecture située en annexe 2.

II. Les raisons d'associer patrimoine et danse

Rencontrer de la danse dans un lieu patrimonial, tel que le musée ou un monument historique peut être déroutant. En effet, le caractère vivant de la danse n'est pas associé à celui du musée ou du monument, qui conserve, protège et expose, sous un certain immobilisme, les œuvres. Cependant, cette tendance récente d'utiliser la danse au cœur de cet espace non scénique et paradoxal inclut plusieurs avantages qui seront présentés dans cette deuxième partie.

1. Une mise en valeur architecturale et corporelle du lieu

a. Mettre en valeur le patrimoine bâti

Tout d'abord, la création dansée qui intervient dans l'espace patrimonial met en valeur le lieu même. En effet, de par ses mouvements, elle permet d'explorer le lieu d'une façon nouvelle et inattendue, en activant une perception visuelle du lieu différente par rapport à si aucun mouvement n'était présent. L'architecture d'un musée ou d'un monument est souvent caractérisé par une grandeur imposante, des grands espaces d'accueil au musée, une architecture d'époque saisissante dans les monuments historiques. A leurs côtés, la danse rend compte et souligne leur différence de nature, mais en le mettant justement en valeur. Thomas Lebrun en 2012[148] et Daniel Dobbels avec *Mémoire dansée* en 2013[149], par exemple, ont chacun créé une forme chorégraphique au Théâtre national de Chaillot, et ont investi le grand escalier. Les danseurs arpentent l'espace, l'animent, se l'approprient et par un positionnement du corps, par un geste étiré ou saccadé, par un déplacement, par un point d'équilibre, qui frôle les contours de l'architecture, l'immensité de l'espace vide est magnifiée, face à ces danseurs que l'on trouve, d'un coup, étrangement petits. Par ailleurs, ce lieu patrimonial si particulier, de par son histoire et sa nature, devient très significatif puisqu'il est à la fois "l'endroit où le geste est exécuté et le

[148] Numeridanse.tv, *Video " Vue sur les marches - Thomas Lebrun " par Lebrun, Thomas / Numeridanse.tv*, 2012. Disponible sur: http://delentredeux.fr/actes-choregraphiques.htm

[149] Compagnie de l'Entre-Deux, - *actes chorégraphiques - Daniel Dobbels*, 2013. Disponible sur: http://delentredeux.fr/actes-choregraphiques.htm

support de la signification du geste"[150]. De même, le chorégraphe Laurent Pichaud pense qu'un "geste dansé a une fonction de faire voir le contexte environnant dans lequel et pour lequel ce geste est créé"[151]. Selon lui, le lieu est "de l'espace habité [...] investi de différentes fonctions face auxquelles le danseur va essayer de se positionner."[152] Ainsi, le choix de l'espace du musée ou du monument historique n'est pas anodin, puisqu'à l'histoire du lieu, se superpose un dialogue avec le geste dansé. L'exemple de la prestation de Bill T. Jones en novembre 2012 au Louvre, dans les galeries Daru et Michel-Ange où "les sculptures [...] rythment la perspective des galeries"[153] illustre cette volonté d'investir un espace historique en mettant en place des "relations d'échelle changeantes"[154], où naît un dialogue intéressant, mêlant héritage historique et un jeu fait de mouvance, d'immobilisme et d'optique. De plus, chaque lieu étant unique, en particulier les monuments, il "implique [...] de créer du lieu pour chaque site et chaque présentation"[155] et de répondre à la question "comment, avec une danse, on peut être dans un lieu[?] comment faire "voir du lieu" ?"[156] Cette utilisation de la danse peut également être tournée vers la volonté de montrer des nouveaux espaces, moins connus du public : tel était le cas pour le projet monté au *Rautenstrauch-Joest-Museum* à Cologne, en Allemagne, où les danseurs, entourés de papier kraft à l'image du travail des conservateurs, ont investi leurs bureaux, afin de les montrer au public[157]. Quant aux monuments, de nombreuses représentations investissent la Villa Savoye afin de souligner l'architecture moderniste[158], "les matières et les volumes"[159]. Au regard de ces différents exemples, nous pourrions même rejoindre l'avis de Xavier Fabre, architecte, qui affirme que les "conventions et les images avec lesquelles

---

[150] NOLAND, Carrie, and SALLY, Ann Ness (dir.), 2008, p.XV, cité par : NICIFERO, Alessandra, "OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!" in: *Dance Research Journal*, vol. 46, n° 3, 2014, p. 32-44. Disponible sur: http://muse.jhu.edu/journals/dance_research_journal/v046/46.3.nicifero.html#f3, p.38, traduit de l'anglais : "[...] location "understood both as a place where the gesture is executed and the support upon which the gesture signifies""

[151] Actualités de Laurent Pichaud, *actualités de Laurent Pichaud et des projets x-sud ; transmettre*, 2016. Disponible sur: http://xsud.blogspot.fr/p/workshops.html

[152] PICHAUD, Laurent, « Faire « voir du lieu » avec la danse. », in: *Repères, cahier de danse*, n° 18 ("Espaces de danse"), février 2006, p. 19-21. Disponible sur: www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-19.htm, p. 21.

[153] Musée du Louvre, *à 21h création chorégraphique de Bill T. Jones*, 2012. Disponible sur: http://www.louvre.fr/21hcreation-choregraphique-de-bill-t-jones-cette-manifestation-est-complete?ltype=archives

[154] *Ibid*

[155] PICHAUD, Laurent, *op. cit.,* p. 21

[156] *Ibid*, p. 19

[157] NESTLER, Ulrike, propos retranscrits par : McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 18, traduit de l'anglais : "Dancers were moved and shaken and later wrapped up in paper as a response to how curators wrap up their objects. »

[158] Centre des Monuments Nationaux, *Année Le Corbusier à la Villa Savoye*, 2015. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Annee-Le-Corbusier-a-la-Villa-Savoye

[159] Centre des Monuments Nationaux, *Festival Corb'*, 2015. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Festival-Corb

l'architecte travaille sont alors proches du matériau du danseur, qui fait évoluer la manière de montrer, de mettre en œuvre l'espace par rapport au corps"[160].

b. Mettre en valeur le mouvement des corps au sein de cet espace

D'autre part, la danse peut être également utilisée afin de représenter le flux de personnes, le mouvement de groupes arpentant cet espace. L'idée est ici de refléter l'expérience muséale d'un visiteur et de lui faire prendre conscience de son propre mouvement, qui lui vient d'ailleurs naturellement. Cette initiative a notamment été faite au *British Museum* avec ICON Dance[161], où le chorégraphe "Martin Joyce s'est basé sur l'observation de personnes qui entraient et se déplaçaient dans le musée"[162] pour les interpréter et s'en inspirer pour sa chorégraphie, faite de gestes issus du quotidien des visiteurs, comme par exemple regarder au travers d'une vitrine ou descendre le grand escalier au centre du hall. Pour Philippe Guérin, la danse et l'architecture ont justement toutes deux cette particularité de "travaille[r] les flux, le mouvement des groupes"[163] et alors que l'architecte imagine les rapports corporels entre soi-même et les autres dans un espace défini, le danseur permet de "s['y] confronter physiquement"[164]. La Conciergerie a par exemple organisé en 2013 un atelier pour jeunes qui qui les invitait d'abord à prendre conscience de leur propre corps en flânant dans le monument, à "croiser langage et corps afin de faire émerger le savoir-faire et le savoir-être"[165] et à observer la foule des visiteurs de Notre Dame et d'en "produire une chorégraphie"[166]. De par cette analogie, la danse est ainsi utilisée comme un outil de mise en valeur de l'espace, soulignant l'architecture du lieu, mais soulignant également notre propre comportement en tant que visiteur. Mais que cela implique-t-il de plus pour le visiteur ? Est-ce seulement notre perception de l'architecture et des mouvements qui l'y habitent qui est bouleversée ?

c. Déconstruire un lieu codifié et le transformer en un lieu de rencontre au travers de la danse

---

[160] La Briqueterie, «Entretien avec Fabre Xavier et Guérin Philippe - Toute architecture est un cadrage du mouvement. », *Repères, cahier de danse*, n° 18, février 2006, p. 16-17. Disponible sur: www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-16.htm, p.3

[161] The British Museum, *Icon Dance*, 2014. Disponible sur: http://www.britishmuseum.org/whats_on/museum_of_the_future/icon_dance.aspx

[162] RAIKES, Susan, propos retranscrits par : McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 22, traduit de l'anglais : "« Martin Joyce used movement based on observations of how people move in and through the British Museum »

[163] La Briqueterie, *op. cit.*, p. 5

[164] *Ibid*

[165] Centre des Monuments Nationaux, *Les portes du temps*, 2013. Disponible sur: https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Les-portes-du-temps17

[166] *Ibid*

En mettant en valeur notre corps de visiteur par rapport au lieu, la danse pourrait également permettre de changer la nature d'un lieu, c'est-à-dire de "briser la fonction unique d'un lieu"[167]. Voir de la danse dans un espace muséal ou patrimonial, souvent vu comme conventionnel et "investi par des codes de représentation, des habitudes, des a priori"[168], aurait pour effet d'ébranler ces codes, de par le fait que la danse serait l'opposé même du musée. Laurent Pichaud ajoute que l'espace public en lui-même est intéressant à étudier et à investir, car "l'occupation de l'espace va ainsi révéler les pratiques qui sont à l'œuvre dans ce lieu ; elle peut les interrompre, jouer avec elles."[169] La danse induirait ainsi des réflexions sur le lieu investi, et remettrait en jeu les conventions qui occupent l'espace. Par exemple, les interventions de Jérôme Bel dans les musées, que ce soit le musée d'Art moderne de la Ville de Paris[170] ou le musée du Louvre[171], permettent d'interroger les codes du "dispositif dramaturgique du théâtre"[172] et parallèlement ceux de l'espace muséal, puisqu'il s'attache à déconstruire les représentations institutionnelles du théâtre et du musée, et "à en interroger les absences, les silences fortuits et les oublis volontaires"[173]. Sa création *1000* notamment produite au musée du Louvre en octobre dernier, tend d'ailleurs à abolir les hiérarchies qui peuvent se trouver entre les publics d'origine sociales différentes ou entre les spectateurs et les artistes, les réunissant dans "une situation commune : celle que traversent spectateurs et performers dans l'espace-temps du dispositif muséal et des œuvres qu'il offre aux regards."[174] La danse dans les musées peut dans ce sens répondre à la volonté de démocratiser les lieux culturels, qui concerne en particulier les musées et les monuments historiques. Un autre exemple concerne le palais Jacques Cœur qui présentait en novembre 2015 un parcours dansé de hip-hop, *Ici, autrement...*[175]. Le Centre des Monuments Nationaux, dont le palais fait partie, souhaitait par cet événement "rappeler que ces lieux demeurent des espaces ouverts à la création et à l'accueil de nouveaux publics."[176] Cet exemple illustre parfaitement cette volonté de déconstruire l'élitisme, d'ouvrir les perspectives de réception et d'encourager, par le hip-hop, des générations

[167] PICHAUD, Laurent, *op. cit.*, p. 21
[168] *Ibid*, p.19.
[169] *Ibid*, p. 21
[170] Paris Musées, *Paris Musées OFF - 2e édition*, 2015. Disponible sur: http://www.parismusees.paris.fr/fr/paris-musees-off
[171] Musée du Louvre, *Danse au musée. Après-midi de performances dans les salles du musée,* 2015. Disponible sur: http://www.louvre.fr/danse-au-musee-apres-midi-de-performances-dans-les-salles-du-musee?evenement=117197
[172] *Ibid*
[173] Association R.B. Jérôme Bel, *Gala - présentation*, 2015. Disponible sur: http://www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=Gala
[174] Musée du Louvre, 2015, *op. cit.*
[175] Centre des Monuments Nationaux, *Communiqué de presse - Ici, autrement*, 2013. Disponible sur: https://presse.monuments-nationaux.fr/index.php/view/pdf/225910
[176] *Ibid*, p.2

plus jeunes à venir. De même, Boris Charmatz fait intervenir des enfants dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, monument historique dans le centre d'Avignon[177] où "les rapports s'inversent, la frontière entre grands et petits, professionnels et amateurs, animé et inanimé se dénoue[178]. La dimension pluridisciplinaire de "croiser les arts dans des lieux différents (arts vivants dans les musées)"[179] permet de "créer de nouvelles rencontres"[180] au sein du public, qu'ils soient d'un âge différent ou d'un milieu social différent. La chorégraphe Robyn Orlin, "toujours en quête de nouvelles façons de désacraliser l'élitisme qui entoure le monde de l'art"[181], a d'ailleurs en 2009 intégré des agents de surveillance du Louvre dans sa création dans le musée. Cette dimension inattendue et très symbolique de faire appel à des catégories de travailleurs que l'on considère souvent comme secondaires ou moins aisés, souligne une nouvelle fois qu'utiliser la danse comme outil permet déconstruire l'aura du lieu, et, en attirant de nouveaux publics qui sont interpellés car ils se sentent touchés, permet de favoriser de nouvelles rencontres et de nouveaux rapports socio-culturels. Frédéric Flamand, chorégraphe belge, l'a d'ailleurs expérimenté en créant une forme dansée dans "les usines de Charleroi, le musée de l'industrie"[182] : il a constaté qu'ils avaient réussi à "touch[er] des ouvriers qui n'avaient pas l'habitude d'aller dans les temples de la culture, mais qui souhaitaient découvrir ce qu'il advenait de l'usine désaffectée."[183] "Ce public crois[ant] les spectateurs « branchés »"[184] incite Frédéric Flamand à conclure que "la création, quand elle investit des lieux où on ne l'attend pas, peut avoir une force"[185] et transfigurer le cadre où elle s'est établie, en le rendant plus accessible et ouvert à tous.

2. Un outil de médiation culturelle

a. Le danseur médiateur

Si la danse apparaît comme un outil de mise en valeur du lieu et de déconstruction des codes sociaux, en invitant de nouveaux publics, pourquoi ne pourrait-elle pas être considérée comme un véritable outil de médiation culturelle, "comprise ici comme rencontre entre

---

[177] Boris Charmatz, *enfant - Boris Charmatz*, 2011. Disponible sur: http://www.borischarmatz.org/savoir/piece/enfant
[178] *Ibid*
[179] DUFRENE, Bernadette, GELLEREAU, Michèle, *op. cit.*, p. 12
[180] *Ibid*
[181] Musée du Louvre, *à 20h30 Danse contemporaine : Babysitting Petit Louis, Création de Robyn Orlin*, 2009. Disponible sur: http://www.louvre.fr/20h30danse-contemporaine-babysitting-petit-louis-creation-de-robyn-orlin-1
[182] La Briqueterie, «Entretien avec Flamand Frédéric - La création est une chose très concrète. », *Repères, cahier de danse*, vol. 18, février 2006, p. 22-22. Disponible sur: www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-22.htm, p.6
[183] *Ibid*
[184] *Ibid*
[185] *Ibid*

différents mondes de l'art"[186] ? En effet, le danseur, à partir du moment où il propose sa vision, son interprétation du lieu influencé par son domaine artistique, endosse un rôle de médiateur entre un public et l'objet de son acte chorégraphique, les collections d'un musée ou le patrimoine bâti d'un monument. D'après Elisabeth Caillet, "le sens [...] trouvé [par le médiateur] dans l'objet, la collection, le bâtiment dont il fait la médiation, il le retravaille avec son sens à lui."[187] De la même manière, le danseur propose son interprétation en tant qu'artiste, et au travers du prisme de la danse, permet de "mieux voir, de dévoiler ce qui fait la vie d'un site"[188] ou d'une collection. Les Chaillot Nomade, un cycle régulier du programme "L'art d'être spectateur", organisé par le Théâtre National de Chaillot souvent en partenariat avec le service éducation des musées, ont justement pour ambition de donner la 'parole' à des chorégraphes présents à Chaillot et de les inviter à "établi[r] un dialogue avec les œuvres du musée ou d'un monument."[189] Carolyn Carlson, par exemple, a investi la collection permanente du Musée d'Art moderne[190], et Béatrice Massin a proposé un "parcours chorégraphique déambulatoire aux Archives nationales"[191]. Intégrer la danse comme outil de médiation valorise ainsi le regard du danseur et donne à voir une nouvelle interprétation, un nouveau regard sur les œuvres et le patrimoine, au travers d'une "visite[s] guidée[s] non par la voix, mais par la danse."[192] Elle permet de multiplier les points de vue, les narrations, "encourageant les visiteurs à penser un objet de manière plus complexe"[193]. Par exemple, au Château de Maisons, des ateliers de danse contemporaine étaient organisés afin de faire découvrir les lieux avant de les investir par le corps[194]. De même, Volmir Cordeiro, par exemple, au Louvre, propose avec *Rue* de ré-interpréter la Cour Marly et ses sculptures par un "jeu [...] de perspectives, de symétries et d'intervalles"[195], interroge les forces de ces sculptures, joue avec les imaginaires et "explore les possibles d'un dérèglement."[196] Ainsi, le travail inter-artistique mis à l'œuvre par la danse dans

[186] DUFRENE, Bernadette, GELLEREAU, Michèle, *op. cit.*, p. 12

[187] CAILLET, Elisabeth. "L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence". In: *Publics et Musées*, vol. 6, n° 1, 1994, pp. 53-73. Disponible sur : www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1994_num_6_1_1046, p. 54.

[188] PICHAUD, Laurent, *op. cit.*, p.19.

[189] Théâtre National de Chaillot, *Chaillot Nomade - Théâtre National de Chaillot*, 2015. Disponible sur: http://theatre-chaillot.fr/lart-detre-spectateur/chaillot-nomade-9

[190] *Ibid*

[191] *Ibid*

[192] PICHAUD, Laurent, *op. cit.*, p.20.

[193] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 28, traduit de l'anglais : "Dance can embrace multiple narratives around an object, encouraging visitors to think about the object in a more complex way."

[194] Centre des Monuments Nationaux, *Monument jeu d'enfant : Danse et architecture au château*, 2015. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Monument-jeu-d-enfant-Danse-et-architecture-au-chateau

[195] Musée du Louvre, 2015, *op. cit.*

[196] *Ibid*

un tel espace engendre des "possibilités infinies"[197] de création et d'interprétation, de nouvelles réflexions, le but étant souvent de créer des "chocs entre les styles"[198] et par conséquence, renouveler le regard porté sur une œuvre ou un patrimoine. Cette valorisation de l'objet et ce décloisonnement des arts que permet la danse sont d'ailleurs deux buts principaux recherchés par les musées, comme le souligne l'enquête faite par Daniel Urrutiaguer sur les offres de spectacle vivant dans 45 musées de France[199]. L'enquête montre qu'un musée cherchant à renforcer le décloisonnement des arts, va utiliser comme deuxième outil principal, au même titre que le théâtre[200]. Le médium chorégraphique peut aussi être utilisé lors d'une exposition, permettant au public de mieux saisir son propos et les enjeux qu'elle soulève. L'expérience a été faite à la Maison des arts de Laval[201], qui, bien qu'elle ne soit pas un espace muséal, montre que la danse a permis aux visiteurs de percevoir d'une nouvelle manière l'exposition *Et si les robots mangeaient des pommes*, centrée sur les machines et leur omniprésence dans la vie de l'homme. Le danseur et chorégraphe George Stamos a proposé *360 degrés*, qui fut un vrai succès auprès du public, puisque la création dansée a "chang[é] leur perception de l'exposition en apportant une vision humaine et en suscitant de l'empathie pour les machines."[202] L'acte chorégraphique apporte donc une nouvelle perspective et un nouveau regard sur le patrimoine de l'espace investi, mais apporte-t-il seulement cela ?

b. Activer les œuvres par la danse

Le mouvement qui définit l'art de la danse est crucial lorsqu'il intervient dans l'espace patrimonial. En effet, de par ses gestes, ses déplacements, ses mouvements et suggestions, le médium chorégraphique apporte plus qu'une nouvelle et originale interprétation, il met en mouvement et active ces œuvres. La forme, la danse, et le support du discours, l'objet, deviennent tous deux mobiles, visibles, et de ce fait, accessibles au public. Un exemple très concret concerne l'intégration de la danse pour montrer l'utilisation d'un objet issu d'une collection ethnographique, qui va alors remettre en contexte cet objet. Le *British Museum* a de

---

[197] WILSON, Joyce, propos retranscrits par : McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 7, traduit de l'anglais : " this type of cross-artform work presents infinite possibilities for artists, producers and partners to create the most thought provoking work."

[198] DUFRENE, Bernadette, GELLEREAU, Michèle, *op. cit.*, p. 12

[199] Les résultats de l'enquête ont été décrits par : URRUTIAGUER, Daniel, « Stratégies de programmation de spectacle vivant et identité des musées » in *Le musée par la scène Le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations*, actes du colloque, musée du Louvre, 18 novembre 2015, Paris.

[200] *Ibid*

[201] TRUDEAU, Dominique, RENOUX, Christelle, COLIZZA, Jasmine, « Compte rendu - Journée de réflexion sur la médiation culturelle: interdisciplinarité et technologies numériques », Janvier 2014, in *Journée de réflexion sur la médiation culturelle: interdisciplinarité et technologies numériques*, Maison des arts de Laval, 24 janvier 2014, Laval, Canada. Disponible sur : http://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/pdf/2015_compte_rendu_interdisciplinarite_et_numerique.pdf, p.13-17.

[202] *Ibid*, p.15.

nombreuses fois accompagné ses expositions de représentations dansées qui explicitent et mettent en mouvement un objet, comme par exemple, en 2013 l'exposition *Sowei mask - Spirit of Sierra Leone*, centrée sur un masque Sowei, qui a été intégré à un spectacle présenté par des femmes dans le hall du musée[203], montrant par la danse, leurs traditions et la place et l'utilisation de ce masque dans leur culture[204]. La danse a permis d'éclairer le sens, le but et la fonction de l'œuvre en question, de montrer son utilisation en mouvement, qui est plus pertinent que simplement posé dans une vitrine. Insufflant de la vie aux œuvres, l'acte chorégraphique, comme "incarnation vivante de l'objet"[205], serait ainsi une solution pour "mieux traduire le mouvement, le rythme et la dynamique des objets"[206]. Les commissaires de l'exposition *Getanzte Schöpfung - Asien zwischen den Welten* (Création dansée - l'Asie entre les mondes) au *Weltmuseum* à Vienne ont, de même, fait intervenir des danseurs asiatiques pour des prestations et des visites guidées, afin d'illustrer les objets de l'exposition, tels que des masques, des costumes de danses ou des sculptures[207]. Il n'y a pas que les collections ethnographiques qui seraient concernées, mais également celles des musées de beaux-arts tels que le musée du Louvre. Le cycle des Nocturnes du vendredi, proposait en 2014 "Passion à l'œuvre"[208] avec les étudiants du Conservatoire de Paris, qui plongeaient les spectateurs dans "l'imaginaire baroque"[209] que suscitaient les œuvres choisies, par une chorégraphie évoquant les gestes de la danse baroque, mais aussi de l'étiquette de la cour, du bal, des intrigues amoureuses, "créant un parallèle [entre le moment présent, les œuvres, et] les gestes au XXIe siècle"[210]. Les tableaux ou les sculptures prenaient ainsi vie au travers du corps des danseurs, qui enrichissaient la perception et la compréhension des œuvres par les spectateurs, et nourrissaient leur imaginaire. De même, l'histoire du Château de Pierrefonds était ravivée grâce à des ateliers enfant qui proposaient une pratique du bal[211].

---

[203] The British Museum, *Events - Performance - Sierra Leone masquerade*, 2013. Disponible sur: http://www.britishmuseum.org/whats_on/events_calendar/event_detail.aspx?eventId=104

[204] VIC, Stefanu, "Dancing from SIERRA LEONE and Masquerade celebration, BRITISH MUSEUM (LONDON)", in : *Youtube*, 2013. Disponible sur: https://www.youtube.com/watch?v=oY7H8rRZhL8

[205] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 28, traduit de l'anglais : " The dancer can become a living embodiment of the object."

[206] DOQUET Anne, "Musée de l'Homme. — « De la danse à la sculpture. Un autre regard sur l'esthétique africaine ». Catalogue de l'exposition du 5 avril au 20 mai 2000." in : *Cahiers d'études africaines*, vol. 166, février 2002, p. 122-127. Disponible sur: http://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2002-2-page-397.htm, p. 126

[207] ZORN, Bettina, propos retranscrits par : McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 8

[208] Musée du Louvre, *Nocturnes du vendredi au Louvre - Des passions à l'oeuvre - Musée du Louvre*, 2014. Disponible sur: http://www.louvre.fr/nocturnes-passions-oeuvre/nocturnes-du-vendredi-au-louvre

[209] *Ibid*

[210] Musée du Louvre, *Nocturnes du vendredi au Louvre : Thématique - Des passions à l'oeuvre - Musée du Louvre*, 2014. Disponible sur: http://www.louvre.fr/nocturnes-passions-oeuvre/nocturnes-du-vendredi-au-louvre/thematique#tabs

[211] Centre des Monuments Nationaux, *Monument Jeu d'enfant*, 2014. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Monument-jeu-d-enfant57

De plus, le médium chorégraphique peut, en activant et en remettant en contexte des œuvres, proposer une réflexion critique. Ceci a notamment été fait au *Rautenstrauch-Joest Museum* pendant l'exposition 'Made in Oceania'[212] avec l'artiste Shigeyuki Kihara. Il a travaillé avec un groupe de danseurs samoans sur son œuvre *Culture for Sale* en relation avec l'exposition, où "les danseurs étaient présentés comme des objets posés sur une plateforme"[213], que le public pouvait 'actionner' en donnant quelques pièces. Placée au sein de l'exposition, cette représentation dansée visait à interroger la relation entre le public et les 'performeurs' ainsi que le pouvoir du regard, mais aussi et surtout l'histoire coloniale et post-coloniale des îles Samoa. Ainsi, le médium chorégraphique peut revêtir un rôle plus engagé, en interrogeant à la fois le patrimoine et notre société actuelle. D'après Mark Franko[214], la danse permet une productivité physique, dynamique et vivante, en prolongeant parfois le propos d'une exposition, l'histoire d'un objet.

c. La dimension sensorielle et interactive de l'acte chorégraphique

Mais, en dehors de mettre en mouvement les œuvres ou le patrimoine bâti, qu'en est-il du public? En tant qu'outil de médiation culturelle, la danse peut également parvenir à toucher les publics, à activer des émotions et une perception sensorielle. Selon Lizzi Kew Ross, chorégraphe, un travail sensoriel qui engage à toucher, sentir et expérimenter un objet est un "moyen indispensable pour comprendre de manière complète un objet"[215]. Le médium chorégraphique en faisant appel au mouvement, aux émotions et au ressenti, difficilement faisable lors d'une visite guidée avec des explications, est unique et engage une réception plus interactive. Par exemple, le musée du Quai Branly organisait en octobre dernier, des "visites corporelles"[216]. Guidés par des danseurs, les visiteurs étaient invités à incarner eux-mêmes un objet par le mouvement : par exemple, placée devant un tambour africain, une des danseuses proposait à un petit groupe de visiteurs d'interpréter le tambour, en donnant des petits coups de poing sur les bras et le dos de ses voisins, selon un rythme musical. Par cette activité simple, ludique et accessible à tous, la danse offre une manière d'être soi-même investi par les œuvres.

---

[212] NESTLER, Ulrike, propos retranscrits par : McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 18-19

[213] *Ibid*, p. 19, traduit de l'anglais : "Through a commodification of the dancers' bodies which were presented as objects standing still on platforms, the audience paying for them to perform for short time spans, habitual practices, the audience-performer relationship and the power of the gaze were questioned."

[214] FRANKO, Mark, 2014, p.254-255, cité par : BRANNIGAN, Erin, 2015, *op. cit.*, p. 17

[215] ROSS, Lizzi Kew, propos retranscrits par : McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 18, traduit de l'anglais : "She suggested that sensory work with objects is a vital way of helping people to engage fully with an object. Touching, feeling and experiencing an object can help us gain a deeper, kinaesthetic connection with an object."

[216] Musée du Quai Branly, *Détails de l'événement - visite corporelle des collections*, 2015. Disponible sur: http://quaibranly.fr/fr/informations-pratiques/aller-plus-loin/visites-et-ateliers/visites-guidees/details-de-levenement/e/visites-corporelles-des-collections-36129/

Ce “mode de perception inter sensorielle”[217] introduit également une idée d’interactivité, qui est particulièrement intéressante en médiation culturelle. Aujourd'hui, les visiteurs sont plus habitués à être confrontés à des éléments immersifs et interactifs, et la danse pourrait engager une certaine proximité avec les visiteurs et encourager un échange, une interaction entre les deux[218]. Par exemple, le musée Rodin de Meudon a organisé, pour la journée européenne du patrimoine en 2014, un atelier chorégraphique participatif centré sur la relation entre “le corps en mouvement, les œuvres de Rodin et l'espace. ”[219] Cet exemple est tout particulièrement intéressant car la chorégraphe, Julie Desprairies, a effectué le travail de réflexion chorégraphique avec les participants au projet : ils ont ensemble déambulé dans les salles du musée afin d'observer le travail de Rodin sur le corps, et de s'approprier ses mouvements, puis dans le jardin, ont effectué une restitution dansée à partir de ce qu'ils avaient vu. Cet atelier participatif de médiation culturelle permet ainsi de “créer un moment de partage qui devrait être aussi beau à regarder qu'agréable à danser”[220], et de faire ressentir les œuvres du musée de manière sensorielle aux participants. Le même travail a été effectué, pour la même occasion, avec des jeunes élèves locaux, qui ont pu “user des ressources expressives et sensibles de leurs corps face aux œuvres.”[221] De même, à la Forteresse de Salses[222] ou au Château de Vincennes, des ateliers pour enfant visent à leur “faire prendre conscience de l’espace à partir de la conscience du corps”[223].

Ainsi, permettre aux publics d'être immergé dans la danse, d'être actif et de danser eux-mêmes pourrait inviter de nouveaux publics à découvrir la danse et engager de nouvelles pratiques culturelles, comme ce fut le cas pour certains des 75 non-initiés en danse qui ont tout de même dansé dans le hall de la *Tate Modern*[224] et ont continué à pratiquer de la danse en amateur[225]. En ajoutant à l’espace muséal ou patrimonial une dimension interactive qui peut sembler inhabituelle voire ludique face aux codes qui prédominent, cet appel au mouvement, à la liberté, au rassemblement qui se manifeste via le médium chorégraphique renforce les buts

---

[217] GODARD, Hubert, ROLNIK, Suely, 2008, cité par : BRANNIGAN, Erin, 2015, *op. cit.*, p. 15

[218] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 54

[219] Musée Rodin, *Les Journées européennes du patrimoine - Musée Rodin*, 2014. Disponible sur: http://www.musee-rodin.fr/fr/agenda/activite/les-journees-europeennes-du-patrimoine

[220] *Ibid*

[221] *Ibid*

[222] Centre des Monuments Nationaux, *Les portes du temps - Forteresse de Salses*, 2012. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Les-Portes-du-temps7

[223] Centre des Monuments Nationaux, *Monument jeu d’enfant*, 2012. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Monument-jeu-d-enfant93

[224] DICKSON, Andrew, “Michael Clark steps it up at Tate Modern” in : *the Guardian*, 24 août 2010. Disponible sur : https://www.theguardian.com/stage/2010/aug/24/michael-clark-tate-modern

[225] Propos tenus par COYNE, Kate, “Siobhan Davies Dance” in *Le corps collectif : abolir les frontières entre spectateur et créateur,* colloque, MAC VAL, 19 mars 2016, Vitry-Sur-Seine.

de la médiation culturelle en invitant le visiteur à lui-même éprouver le mouvement, l'objet, l'espace. Cela peut à la fois encourager des nouveaux visiteurs à venir mais aussi inviter les visiteurs déjà conquis "à être moins passif dans leur présence au musée, à expérimenter le musée comme étant 'vivant'."[226] L'usage de la danse matérialise de ce fait une activité de "médiation partagée"[227], d'éducation qui se veut artistique[228], pour reprendre la pensée de Nelson Goodman : selon lui, les espaces patrimoniaux notamment les musées "devraient plutôt appliquer des moyens artistiques pour faire fonctionner une œuvre en tant qu'œuvre"[229], en "incorpor[ant] la réalisation d'une autre œuvre"[230] et permettrait de réussir un projet de médiation. La danse pourrait être ainsi interprétée comme cette forme artistique qui faciliterait la compréhension en faisant appel au corps et à une certaine mobilité sensorielle. Le *British Museum* met d'ailleurs en ligne sur son site un document pédagogique[231], expliquant les bienfaits d'utiliser la danse comme outil de médiation pour mieux appréhender les œuvres d'art ou l'espace. Prenant l'exemple d'un projet de danse mené avec des jeunes adolescents, il souligne l'apport artistique, créatif et social du projet et conclut avec des recommandations pratiques.

d. Un rôle de médiation uniquement pour l'espace patrimonial ?

Adnen Jdey, s'inspirant d'une citation de Mathilde Monnier qui énonce que "ce qui fait médium dans la danse, c'est la danse"[232], affirme alors que compte tenu qu'elle emprunte à plusieurs domaines "des matériaux, des dispositifs et des visibilités"[233], la prestation dansée offre une certaine plasticité, une "mémoire plastique du corps"[234] et en devient une œuvre elle-même. Si l'acte chorégraphique revient à créer une œuvre artistique afin de créer un dialogue avec une autre œuvre, cela n'implique-t-il pas une certaine "réflexivité"[235] au travers de laquelle l'acte dansé de médiation pour l'espace serait tout aussi bien un acte de médiation pour la danse

---

[226] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 28

[227] GLON, Marie, "Un atelier imaginé par Ishibashi Misa, « Vêtement collectif. »", in : *Repères, cahier de danse*, vol. 25, janvier 2010, p. 7. Disponible sur: http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2010-1-page-7.htm, p.7

[228] SMOLIANSKAÏA, Natalia, « L'art en fabrication. », in : *Rue Descartes*, vol. 80, janvier 2014, p. 20-37. Disponible sur : http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2014-1-page-20.htm#re1no1, p. 24.

[229] *Ibid*, p. 26.

[230] GOODMAN, Nelson, p. 47, cité par : *Ibid*, p.36.

[231] The British Museum, *Fieldnotes - Dance and Movement,* 2014. Disponible sur : http://www.britishmuseum.org/PDF/dance_and_movement_resource_changed_font_size.pdf

[232] MONNIER, Mathilde, NANCY, Jean-Luc, 2005, p. 32, cité par JDEY, Adnen, "Liminaire", in : *La Part de l'Oeil*, n° 24 ("Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance"), 2009, p.6-9, p.7.

[233] JDEY, Adnen, "Liminaire"*, op. cit.*, p.7

[234] LOUPPE, Laurence, 2004, p.301, cité par JDEY, Adnen*, ibid*

[235] BORDEAUX, Marie-Christine, «La médiation culturelle, symptôme ou remède? Pistes de réflexions pour les arts de la scène» in SUTERMEISTER, Anne-Catherine "Les actes du colloque R&D - La médiation culturelle dans les arts de la scène", in *La médiation culturelle dans les arts de la scène,* actes du colloque,19-20 novembre 2010, Manufacture-HETSR, Lausanne, Suisse. Disponible sur : http://www.hetsr.ch/upload/brochure-internet.pdf, p. 30.

elle-même ? Il serait à la fois "support d'une médiation culturelle et médiation en acte"[236], comme l'explique Marie-Christine Bordeaux : au travers du médium chorégraphique, une médiation des œuvres ou du lieu offrant une nouvelle approche se superposerait à une "diffusion d'une culture chorégraphique"[237] de par la présence de cette œuvre dansée. Cette double médiation répondrait par la même occasion aux manques de médiation et de médiatisation de la danse contemporaine, évoquée plus tôt, en faisant bénéficier à la danse, d'une nouvelle 'scène', qui lui permettrait de proposer de nouvelles créations, et renforcer sa diffusion et valorisation. L'acte chorégraphique ne serait ainsi pas qu'un outil ou un moyen mais également une fin en soi, permettant de faire (re)découvrir la danse et ses possibilités de création, d'interprétation et d'adaptation.

Il est pourtant nécessaire de nuancer ce propos, en précisant le comportement du public. Si la danse contemporaine n'est pas connue auprès du grand public, voire mal vue, intégrer de la danse au sein d'un musée ou d'un monument permettrait d'engager un dialogue avec ce public et la prestation dansée. Cependant, si le grand public est peu accoutumé à rencontrer de la danse, ne serait-il pas réticent à s'en approcher ? La prestation dansée l'aurait permis de le confronter à la danse, mais ne le pousse pas forcément à s'y consacrer. L'expérience faite à la Maison des arts de Laval[238], a souligné qu'une partie du public aurait souhaité rencontrer le danseur, afin justement de comprendre l'œuvre artistique en tant qu'elle-même et non pas simplement le discours de médiation. Il s'agirait alors de faciliter l'approche et la compréhension de l'œuvre dansée, avec une dimension interactive, et une invitation à un dialogue direct avec les danseurs.

3. La singularité du visiteur-spectateur, face au médium chorégraphique

a. Le rôle actif du visiteur-spectateur

De plus, la présence de la danse dans un musée ou un monument historique place le visiteur-spectateur dans une position particulière. En effet, contrairement à une salle de spectacle, le spectateur n'est pas obligatoirement face à l'œuvre dansée. Il peut être situé au-dessus de la galerie ou de l'endroit où est placé le danseur, derrière lui etc. La pièce de Boris Charmatz *20 danseurs pour le XXe siècle* représentée au MoMA en 2013 était "dispersée dans plusieurs galeries, sur cinq étages et notamment dans l'atrium, le jardin et les cages

[236] BORDEAUX, Marie-Christine. "Une médiation paradoxale: «La danse, une histoire à ma façon»". *Médiations Et Médiateurs*, 2004, no 19, p. 97-107. Disponible sur: http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue19/ilovepdf.com_split_6.pdf, p. 97.

[237] BORDEAUX, Marie-Christine, «La médiation culturelle, symptôme ou remède? Pistes de réflexions pour les arts de la scène», *op. cit*., p. 32.

[238] TRUDEAU, Dominique, RENOUX, Christelle, COLIZZA, Jasmine, *op. cit.*, p. 16.

d'escaliers"[239] et donnait ainsi la possibilité d'apercevoir les danseurs de différents points de vue. Selon l'endroit où il se trouve, le spectateur-visiteur a un regard singulier, et peut développer sa propre interprétation selon ce qu'il voit et comment il le voit. Sa perspective sera différente si la pièce est vue d'en haut où les corps des danseurs seront en prolongement avec l'architecture par exemple, ou si elle est vue au travers d'une vitre. L'expérience et le contexte de présentation et réception sont d'autant plus uniques car ils se différencient d'une expérience collective dans une salle de spectacle[240]. Au musée ou dans un monument, les spectateurs peuvent être simplement 2 ou 5 personnes, ce qui rend la réception de l'œuvre plus singulière, plus intime, comparée à une salle de spectacle de 300 voire de 1 000 personnes.

L'absence de plateau ou de scène est particulièrement intéressante dans ce contexte-ci, puisque le rapport spectateur-œuvre est profondément modifié. Le spectateur-visiteur n'est pas figé à une place précise, il endosse en parallèle le rôle d'un visiteur, en pouvant se déplacer, changer de point de vue et devient en un sens acteur lui-même de la représentation, selon son "champ de vision"[241], sa propre scène "qu['il] délimite."[242] Ayant la possibilité d'agir sur son rôle de spectateur, qui n'est alors plus passif mais bien actif, le visiteur-spectateur "doit trouver lui-même une entrée dans la pièce, où son regard n'est pas orienté de la même façon"[243]. Il peut ainsi s'éloigner pour garder une vue d'ensemble, ce que souhaitait par exemple Anna Halprin, au *Berkeley Art Museum* en février 2013, d'après le témoignage de Gyslaine Gau, danseuse : "Anna nous demande de ne pas s'approcher trop près, elle veut que le spectateur garde une vision d'ensemble comme pièce de groupe et pour cela il ne doit pas se focaliser sur une personne."[244] Cette citation souligne bien la différence fondamentale d'intervenir dans un espace muséal ou patrimonial pour les chorégraphes et les danseurs : faut-il mieux garder une vue d'ensemble ou s'approcher près d'un danseur? Voir de plus près serait tentant pour le spectateur, justement car il s'agit d'une nouveauté par rapport à la salle de spectacle, rendant l'intervention de la danse plus intéressante. La scène qui aurait imposé une barrière, un quatrième mur est abolie ici, et permet d'expérimenter une situation unique, celle de changer de point de vue, de regard sur la pièce, d'approcher au plus près les interprètes. Marion Viollet

---

[239] BISHOP, Claire, "The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney", *op. cit.*, p. 66, traduit de l'anglais : "At MoMA, the work was dispersed through a range of galleries over five floors—including the garden, the atrium, and the stair-wells—between 12 and 5 p.m. one weekend."

[240] QUIBLIER, Marie, "Du CCNRB au musée de la danse : déplacements, transpositions, hybridations" in *Le musée par la scène Le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations*, actes du colloque, musée du Louvre, 19 novembre 2015, Paris.

[241] PICHAUD, Laurent, *op. cit.*, p. 21

[242] *Ibid*

[243] *Ibid*

[244] CLAVEL, Joanne, « Entretien avec Ghyslaine Gau », *Recherches en danse*, Entretiens, mis en ligne le 01 février 2013. Disponible sur : http://danse.revues.org/468

pense d'ailleurs que "l'ère de la contemplation ayant assez duré, l'action se ménag[e] désormais une place dans l'art"[245] contemporain, et l'intégration d'un médium chorégraphique inviterait à cette même démarche.

De plus, plusieurs strates de perception et d'investissement seraient possibles. Rencontrer de la danse dans un musée ou un monument historique pourrait être simplement vu au travers du regard. D'autres pourraient chercher à comprendre son discours et son lien avec le contexte patrimonial, mais en restant statique. Ces deux cas de figure sont les plus communs. Une troisième possibilité de perception serait d'interagir avec le danseur, de prendre part à l'acte dansé. Nous l'avons vu un peu plus tôt, lorsque nous évoquions l'interactivité que permet la danse. Des ateliers chorégraphiques, tel que fait le Musée Rodin de Meudon, proposent de pratiquer la danse avec les conseils d'une danseuse et d'expérimenter, "de s'approprier les œuvres ainsi que la gestuelle propre à Rodin et de vivre la sculpture autrement que par le regard."[246] Des activités de médiation comme celle-ci permettent aux publics d'être transformés et de bouger eux-mêmes leur corps, sans avoir nécessairement pratiqué la danse auparavant. De même, le musée de l'Immigration a proposé au public en mai 2016 de "danser sur des chorégraphies imaginées à partir de répertoires des cultures de l'immigration"[247] et de participer à un bal collectif. Nous pouvons aller plus loin, cependant. Qu'en est-il de la participation du public sans être guidé par une danseuse dans le cadre d'une activité ? Cela implique d'oser participer sans une invitation directe au préalable, ce qui déconcerte la plupart des visiteurs, car ils ne s'y attendaient pas. Certains visiteurs-spectateurs se laissent pourtant tenter au mouvement, comme ce fut le cas avec la compagnie Siobhan Davies Dance. Un de leurs projets à la *Gallery of Modern Art* en Ecosse en 2013, présentait la pièce *Manual*, qui interagissait avec les œuvres de l'exposition *Every Day* et était composée de "mouvements simples, de tous les jours, [...] déconstruits afin de souligner la série de mouvements que nous faisons tous"[248]. Elle invitait le public à participer au processus et à prolonger sa pièce, en donnant des instructions verbales qu'elle effectuait sous leurs yeux. Selon Kate Coyne, programmatrice de Siobhan Davies Dance, des membres du public sont restés assez longtemps à observer le travail de la

---

[245] VIOLLET, Marion, « Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain », Thèse de doctorat en art et histoire de l'art, sous la direction de Dominique CLÉVENOT, Christine BUIGNET, Toulouse, Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail), 2011, 423 p. Disponible sur: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00656759, p. 117

[246] Musée Rodin, *Les Portes du temps - Musée Rodin*, 2013. Disponible sur : http://www.musee-rodin.fr/fr/actualites/les-portes-du-temps#sthash.U498vKyP.dpuf

[247] Musée national de l'histoire de l'immigration, *Le Bal Moderne - Musée national de l'histoire de l'immigration*, 2016. Disponible sur : http://www.histoire-immigration.fr/2016/4/le-bal-moderne

[248] Siobhan Davies Dance, *Manual - Gallery of Modern Art*, 2013. Disponible sur: http://www.siobhandavies.com/whats-on/performance/manual-gallery-modern-art/, traduit de l'anglais : "The work draws attention to simple movements, meticulously dismantling their timing and order to encourage us to notice how we orchestrate actions."

danseuse, et ont pour certains même participé à la pièce, notamment un jeune homme qui est resté environ 3 heures à donner des instructions à la danseuse et, par moments, faisait lui-même les mouvements (s'asseoir ou s'allonger par terre par exemple)[249]. Bien qu'elle ait été présentée dans une galerie d'art contemporain, cette expérience permet de souligner les possibilités de faire danser et bouger le spectateur-visiteur lui-même, toujours dans cet esprit d'interactivité, d'échange participatif, qu'il serait intéressant de faire intervenir dans un musée ou un monument historique.

b. Transformation de la situation de médiation pour le danseur lui-même : mise en danger des conditions d'expression et de réception

Cette possibilité de se déplacer pendant la pièce peut être vue comme un élément positif dans un projet de médiation puisque le rapport public-artiste est modifié, mais cela implique également un changement pour le danseur lui-même. La barrière que crée la scène rassure le danseur, mais ici, l'absence de délimitations inclut un tout autre regard porté sur le danseur, qui voit le public présent tout autour de lui et n'est plus en possession du "pouvoir de maîtrise que la boîte noire peut l'amener à endosser, du regard sur lui qu'il imagine et qu'il pense contrôler."[250] Gyslaine Gau, citée un peu plus tôt, insiste sur cette différence, en particulier lors de la pièce *Dressing-Undressing* faite au *Berkeley Art Museum* (BAM), qui consiste à s'habiller et se déshabiller devant le public : "Faire un *Dressing-Undressing* au BAM, ce n'est pas pareil que sous les projecteurs d'une scène. [...] Le public nous voit sous toutes nos faces, [...] et tu ne vas pas faire les mêmes mouvements selon les angles. Cela change donc radicalement ta façon d'interpréter la tâche [...] J'ai moi-même été étonnée lorsque je me suis retrouvée au BAM …si différent de la scène…"[251]. Le rapport public-artiste modifie donc dans les deux sens l'interprétation de l'œuvre et souligne la situation sensiblement unique de l'acte chorégraphique dans l'espace patrimonial.

De même que le public peut s'éloigner ou se rapprocher de l'œuvre dansée, l'autre particularité d'intégrer de la danse dans les musées et monuments historiques est la liberté du visiteur-spectateur de partir ou rester comme il le souhaite, "plus [facile] qu'en théâtre"[252]. Cette temporalité différente qui ne restreint pas le spectateur renforce son statut de visiteur-spectateur actif. Mais ceci est-il avantageux pour le projet de médiation ? Selon Jérôme Bel, cette liberté

[249] COYNE, Kate, "Siobhan Davies Dance" in *Le corps collectif : abolir les frontières entre spectateur et créateur,* colloque, MAC VAL, 19 mars 2016, Vitry-Sur-Seine.
[250] PICHAUD, Laurent, *op. cit.*, p. 21
[251] Propos retranscrits par CLAVEL, Joanne, « Entretien avec Ghyslaine Gau », *op. cit.*
[252] PICHAUD, Laurent, « Faire « voir du lieu » avec la danse. », *op. cit.*, p. 21

du spectateur risque de rendre transparente la danse aux yeux du public. Cette absence de maîtrise du regard et du temps consacré à l'œuvre signifie pour le chorégraphe une disparition de l'œuvre : "Si ce que je fais sur scène se trouvait dans l'espace public, personne ne le verrait. Chez moi ça n'a de sens que parce que je le fais sur scène et que j'oblige les gens à le regarder, car [c'est] la tradition du théâtre occidental."[253] La liberté du spectateur induit un rapport différent et intéressant à l'œuvre dansée et à son contexte, mais cela met ainsi en danger le danseur lui-même et sa capacité à interagir et intéresser le spectateur-visiteur.

4. Les catégories de publics ciblés

Dans le cadre de cette étude sur l'intégration de la danse dans les musées et les monuments historiques, il est intéressant de se pencher sur l'identité des publics visés par un tel projet. Est-ce que les acteurs du projet de médiation dansée s'intéressent-t-ils plus à une augmentation du public ou à sa diversification ? Cet aspect n'est malheureusement que très peu mentionné. Cependant, l'enquête de Daniel Urrutiaguer sur les offres de spectacle vivant dans 45 musées de France[254], offre quelques points de réflexion : les musées souhaitant valoriser leurs collections ont recours au spectacle vivant principalement pour augmenter leur fréquentation, puisque ce type de prestations attise la curiosité ; les musées tournés vers le décloisonnement des arts ont plutôt pour objectif premier de renforcer la fidélisation des visiteurs. Dans les deux cas, intégrer du spectacle vivant impliquerait donc d'exposer un public habituel ou non à une expérience artistique originale, qui les pousserait à revenir. Ces logiques d'action permettent certes d'attirer de nouveaux publics et de satisfaire les publics habitués, mais ne cherchent pas spécifiquement à diversifier les publics (en fonction notamment de leur âge, de leur provenance, de leur catégorie socio-professionnelle etc). Par ailleurs, selon les discussions organisées au sein du colloque "Dance & Museums Working Together"[255] organisé à Londres en 2014, l'utilisation de la danse permettrait d'attirer un public jeune local. L'expérience a été faite avec *Horniman's Curious Tea Party* organisé au *Horniman Museum & Gardens*, à Londres, où les spectacles dansés qui racontaient l'histoire du bâtiment ciblaient les "communautés locales et diverses"[256], telles que des communautés ethniques mais aussi un public jeune. De plus, si la prestation n'est pas programmée et diffusée, ce serait l'occasion, pour un public habituel, de "surprendre [c]e public présent, par un élément imprévu sur leur

[253] Association R.B. Jérôme Bel, *Divers - Daniel Buren 02.2008*, *op. cit.*

[254] URRUTIAGUER, Daniel, «Stratégies de programmation de spectacle vivant et identité des musées», *op. cit.*

[255] Disponible sur : McFARLAND, Emma, *op. cit.*

[256] POPE, Georgina, JOBBINS, Veronica in : McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 13, traduit de l'anglais : " a desire to work with diverse and local communities on projects)"

parcours"[257]. Le même effet serait produit pour un public non habitué, car le cadre et l'acte chorégraphique seraient nouveau pour lui.

En ce qui concerne les monuments historiques, la tendance d'intégrer de l'art vivant n'est que très récente. Les raisons qui les poussent à intégrer de la danse ne sont pas explicitement dites, et peu de rapports existent à ce jour. Nous pouvons néanmoins avancer que les propositions mentionnées ci-dessus fonctionneraient tout aussi bien pour les monuments. Proposer un acte chorégraphique en lien avec le patrimoine bâti pourrait offrir une nouveauté au public habitué et attiser la curiosité de certains autres publics, tels que les moins de 25 ans qui sont les moins présents dans les statistiques de fréquentation de monuments historiques[258]. En effet, en intégrant de l'art vivant, ils pourraient pallier au manque d'activités *in situ* en lien avec le patrimoine bâti : ce n'est que très récemment que des expositions sont aujourd'hui faites dans les monuments, et cette initiative de faire intervenir une activité temporaire telle que les expositions tend à développer l'attractivité du monument, ce que la danse pourrait également faire. Le château d'Oiron a par exemple proposé des performances de hip hop en relation avec le monument[259], et peut ainsi mettre en avant une programmation plus apte à attirer un public jeune. L'expérience faite au *Horniman Museum & Gardens* mentionnée juste avant, montre que les monuments pourraient également bénéficier du pouvoir attractif du spectacle vivant, et de la danse, afin de diversifier son public.

5. Le contenu des actes chorégraphiques : valoriser du patrimoine connu ou investir un patrimoine méconnu ?

Nous pouvons nous interroger sur le contenu des prestations dansées dans les musées et monuments historiques. En effet, quel patrimoine est valorisé ? Est-ce surtout des monuments ou des œuvres connues ? Ou le médium chorégraphique permet-il d'approcher un patrimoine moins connu ? Si nous choisissons l'exemple du musée du Louvre, qui fait intervenir de nombreux chorégraphes et danseurs, il semblerait que le choix du lieu et des œuvres présentées se porte souvent sur les mêmes, qui sont par ailleurs connus du grand public. Par exemple, dans l'aile Richelieu, les trois cours du Louvre, la Cour Marly, la Cour Puget (toutes deux du département des sculptures) et la Cour Khorsabad (département des Antiquités Orientales),

[257] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 54, traduit de l'anglais : "Dance in museum creates surprise for audiences, an unexpected element in their visit."

[258] Ministère de la Culture et de la communication, *Pratiques culturelles - Lieu de visites des monuments historiques*, 2008. Disponible sur : http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/tableau/chap7/VII-3-6-Q78.pdf

[259] Centre des Monuments, *Les Portes du temps*, 2012. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Les-Portes-du-temps33

situées au rez-de-chaussée et à l'entresol pour les deux premières, sont souvent investies par les danseurs : par exemple, *Mouvements pétrifiés* de Carolyn Carlson a fait usage des trois cours de l'aile Richelieu[260] en 2010 ; *Babysitting Petit Louis*, la déambulation chorégraphique de Robyn Orlin[261] intervenait dans les cours Puget et Khorsabad ; Jérôme Bel a choisi la Cour Puget pour sa pièce *1 000*[262] ; la pièce *Rue* de Volmir Cordeiro était présentée dans la Cour Marly[263] tout comme la carte blanche donnée aux chorégraphes José Montalvo et Dominique Hervieu lors d'une Nocturne au Louvre en partenariat avec le Théâtre National de Chaillot[264], qui ont investi la cour Khorsabad, la cour Marly et la galerie Médicis de Rubens. La galerie Daru située au rez-de-chaussée dans l'aile Denon est également appréciée des danseurs et chorégraphes avec notamment Bill T. Jones[265] ou les chorégraphes et danseurs Thierry Thieû Niang, Mathilde Monnier et Odile Duboc[266] qui ont proposé des prestations dansées en 2010. Les œuvres qui sont présentes dans ces espaces, telles que les sculptures de Marly, les taureaux ailés de la Cour Khorsabad sont donc souvent inclus dans les déambulations. La danse est donc surtout utilisée dans des espaces déjà connus du grand public, le but étant de valoriser et d'approcher par une forme dansée ce patrimoine. D'autre part, le fait que ces espaces soient faciles d'accès, et qu'il y ait de la place à la fois pour les danseurs et pour le public est un aspect à ne pas négliger. En plus de l'espace des collections, les espaces de sociabilité sont également investis, comme mentionné par Daniel Urrutiaguer[267]. Les espaces tels que l'accueil, le jardin, le café sont souvent investis par les prestations dansées, ce qui leur permettent de toucher tout type de public : le hall du *British Museum*, *the Great Court*, par exemple est souvent le lieu où interviennent des prestations dansées, tels que les danseurs d'ICON Dance qui interprétaient les mouvements des visiteurs[268] ou *Sivaloka*, une prestation de Mayuri Booham de la compagnie de danse ATMA Dance[269], qui a présenté un travail inspiré des œuvres médiévales de l'Inde présentes au *British Museum*. Concernant les monuments historiques, la plupart des monuments investis sont des

[260] Numeridanse.tv, *Video "Une Nocturne au Louvre - Mouvements pétrifiés" par Carolyn Carlson / Numeridanse.tv*, 2010. Disponible sur : http://www.numeridanse.tv/fr/video/375_une-nocturne-au-louvre-mouvements-petrifies

[261] Musée du Louvre, *à 20h30 Danse contemporaine : Babysitting Petit Louis, Création de Robyn Orlin*, *op. cit.*

[262] Musée du Louvre, *Danse au musée. Après-midi de performances dans les salles du musée, op. cit.*

[263] *Ibid*

[264] Numeridanse.tv, *Video "Une Nocturne au Louvre" / Numeridanse.tv*, 2004. Disponible sur : http://www.numeridanse.tv/fr/video/438_une-nocturne-au-louvre-on-danse-au-louvre

[265] Musée du Louvre, *à 21h création chorégraphique de Bill T. Jones*, *op. cit.*

[266] Musée du Louvre, *Patrice Chéreau... Danse - Musée du Louvre*, 2014. Disponible sur: http://www.louvre.fr/cycles/patrice-chereau-danse

[267] URRUTIAGUER, Daniel, *op. cit.*

[268] The British Museum, *British Museum - Icon Dance*, *op. cit.*

[269] The British Museum, *Medieval Late events programme, 8 July 2011*, 2011. Disponible sur : http://www.britishmuseum.org/pdf/Medieval_Late_programme_070711.pdf

châteaux, car ils permettent d'intégrer des danses historiques, reflétant l'histoire de l'édifice, telles que les danses de la Renaissance au Château d'Azay-le-Rideau[270] ou des danses médiévales comme au Château d'Angers[271]. La Villa Savoye, construite par le Corbusier et classée monument historique en 1964[272] propose de nombreuses prestations dansées, notamment des ateliers pour enfants, activités mêlant danse et éducation que nous retrouvons dans beaucoup d'autres monuments historiques, comme au Château d'Oiron[273]. Ainsi, les endroits utilisés sont souvent connus et fréquentés, permettant une plus grande visibilité et de toucher le plus de monde possible. Cela peut également rassurer les interprètes qui sont alors sûrs d'avoir un public dans ce type d'endroit. Il serait pourtant intéressant de voir d'autres espaces ou d'œuvres moins connus être investis, afin de permettre aux visiteurs de découvrir une nouvelle facette de l'institution. Ce cas est cependant assez rare pour le moment.

Qu'en est-il des chorégraphes et danseurs qui interviennent ? Sont-ils de renommée nationale ou internationale ou au contraire, les institutions tendent à choisir des danseurs moins connus ? La plupart des chorégraphes et danseurs cités précédemment sont de renommée nationale voire internationale, et sont respectés dans le domaine de la danse : Boris Charmatz, Jérôme Bel, Carolyn Carlson, Odile Duboc, Thomas Lebrun et bien d'autres. Ce choix permet assurément d'attirer du public, grâce à ces personnalités connues, ce qui est renforcé s'ils sont présents dans des lieux fréquentés et familiers du public. Cela répondrait au désir des institutions d'augmenter leur public. Cependant, Daniel Urrutiaguer a souligné que ce choix a ses limites, tel qu'engranger des risques de "survalorisation de la communication faite autour de l'évènement, au détriment de l'originalité esthétique de la programmation".[274] De même, le public aurait tendance à venir pour l'artiste et non pour le musée ou le monument, et il serait difficilement de le faire devenir un public de l'institution où se déroule la prestation[275]. Néanmoins, certaines prestations dansées dans les musées et les monuments font intervenir des jeunes danseurs, ce qui renouvelle le regard. Le Musée du Louvre, par exemple, a été investi lors de nocturnes du vendredi, par 30 jeunes danseurs, étudiants du Conservatoire de Paris[276] ; le Musée Guimet a accueilli, de même, pour la Nuit des musées 2013 une dizaine d'élèves de

[270] Centre des Monuments Nationaux, *Monument jeu d'enfant - Château d'Azay-le-Rideau*, 2012. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Monument-jeu-d-enfant79
[271] Centre des Monuments Nationaux, *Il était un château !*, 2015. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Il-etait-un-chateau
[272] Villa Savoye, *Villa Savoye à Poissy*, 2016. Disponible sur : http://www.villa-savoye.fr/
[273] Centre des Monuments Nationaux, *Les portes du temps*, 2014. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Les-Portes-du-Temps35
[274] Propos tenus par : URRUTIAGUER, Daniel, *op. cit.*
[275] *Ibid*
[276] Musée du Louvre, *Nocturnes du vendredi au Louvre - Des passions à l'oeuvre - Musée du Louvre*, *op. cit.*

quatrième année en danse contemporaine, issus du Conservatoire national de Paris[277] qui ont, par un parcours dansé, avec un souci de lier "création et conservation, modernité et patrimoine"[278]. Les monuments historiques, quant à eux, font souvent intervenir des associations locales, comme au Château de Pierrefonds[279] ou des élèves issus des conservatoires de danse municipaux, notamment au château de Bussy-Rabutin[280].

Ainsi, intégrer de la danse dans les monuments et les musées apporte de nouveaux outils de médiation, qui interagissent avec l'espace, les œuvres et le public. Le médium chorégraphique en interagissant sur les corps permet de s'adresser au visiteur d'une manière différente, de lui laisser une certaine liberté d'agir, qui peut être déconcertante mais aussi intéressante. Cependant, investir de l'art vivant dans un espace qui n'est, à l'origine, pas son but, induit un certain nombre d'enjeux qu'il est nécessaire de souligner. Nous les évoquerons dans la troisième partie, qui suit.

III. Les enjeux de la collaboration danse et musée / monument

1. Des enjeux spatiaux et logistiques à ne pas négliger

La question de l'espace est primordiale lorsque nous parlons de danse. En effet, inclure une œuvre chorégraphique dans l'espace du musée sous-entend un risque pour les collections puisque des mouvements seront faits proches des vitrines ou des objets exposés. L'enjeu de conservation préventive des collections ou du patrimoine bâti est fondamental et un mouvement malencontreusement fait ou l'affluence du public pourrait porter atteinte aux collections. Le problème est moins visible dans un monument historique, mais est toujours présent car les murs ou matériaux du bâtiment pourraient être abîmés de par le frottement ou des gestes chorégraphiques trop prononcés. Par conséquence, un espace de sécurité relativement grand est nécessaire autour des œuvres ou du patrimoine bâti, afin de pouvoir faire intervenir le danseur, en réduisant les risques possibles d'endommagement au minimum, et mais également de permettre quand même au public de circuler librement, sans interrompre le flot du public. L'expérience faite au *Ashmolean Museum* à Oxford par la compagnie Siobhan Davies Dance, a montré que les danseurs ont eu du mal à représenter la pièce *ROTOR*, car la salle où ils

[277] Musée Guimet, *La Nuit des musées 2013 à Guimet!*, 2013. Disponible sur : http://www.guimet.fr/fr/blog/la-breve/747-la-nuit-des-musees-2013-a-guimet
[278] *Ibid*
[279] Centre des Monuments Nationaux, *Téléthon 2014*, 2014. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Telethon-2014
[280] Centre des Monuments Nationaux, *Le Roi Soleil au Château de Bussy-Rabutin*, 2015. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Le-Roi-Soleil-au-Chateau-de-Bussy-Rabutin

intervenaient contenait beaucoup d'objets, sans beaucoup d'espace pour danser[281]. Une préparation et des répétitions sont donc essentielles afin de mesurer l'espace disponible pour les danseurs et réduire les risques pour les danseurs et les collections[282]. Par ailleurs, la question de la sécurité des collections ou du patrimoine, qui est essentielle, entre parfois en conflit avec les envies des chorégraphes ou danseurs. Les musées qui ont participé à l'enquête de Daniel Urrutiaguer ont souligné cet enjeu d'"écart entre les propositions du spectacle vivant et l'irrespect des normes de sécurité"[283], qui sous-entend une "autonomie d'esthétique"[284] ne prenant pas suffisamment en compte l'environnement fragile. De même, Besty Gregory, qui a organisé de nombreux projets dansés en tant que productrice et directrice artistique de plusieurs institutions anglaises, explique que les envies des danseurs sont souvent restreintes par l'équipe et en sont "frustrés mais cela leur permet d'utiliser ces restrictions comme un support de réflexion et de trouver des solutions créatives. "[285]

Enfin, avoir des danseurs qui interviennent dans un espace patrimonial nécessite de leur permettre d'avoir un espace où ils puissent se changer, poser leurs affaires, et s'échauffer, comme souligné par le colloque organisé à Londres sur la danse et les musées[286]. Les musées et en particulier les monuments historiques n'ont souvent pas de salles prévues à cet effet. Cela fait, certes, partie de l'enjeu d'intégrer un lieu inadapté à l'origine, mais ces requis sont tout de même essentiels, pour permettre une représentation dans des conditions idéales. Certains musées ont compris cet enjeu et prévoient un espace particulier pour les danseurs, comme ce fut le cas pour le musée ethnographique de Cologne, le *Rautenstrauch-Joest Museum* qui a créé une salle spéciale pour les répétitions avec des miroirs, une scène et une station stéréo[287].

2. Les enjeux vis-à-vis du public

a. Modérer les attentes du public

Si l'art de la danse est utilisé comme outil de médiation dans un musée ou un monument, il implique des enjeux propres au public qu'il est essentiel d'avoir à l'esprit. Tout d'abord, le

---

[281] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p.10

[282] *Ibid*, p. 22, traduit de l'anglais : "Katie Green […] always spends at least one day on site adapting to the space before the performance, working before the visitors arrive"

[283] Propos tenus par : URRUTIAGUER, Daniel, *op. cit.*

[284] *Ibid*

[285] CRIPPA, Lara, BORGA, Rita, et AUFIERO, Silvia, "Dancing Museums | Interviewing Betsy Gregory & reporting the first residency", in *Abcdance*, 17 septembre 2015. Disponible sur : http://www.abcdance.eu/dancing-museums-interviewing-besty-gregory-reporting-the-first-residency/.

[286] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p.56

[287] NESTLER, Ulrike, in : *ibid*, p.18, traduit de l'anglais : " The education department has opted for a particular rehearsal room (mirrors, dance floor, sound system included)"

spectacle vivant est, pour beaucoup de publics, synonyme de spectacle qui incorpore des costumes, une mise en scène divertissante, des effets etc. Les attentes du public jouent un rôle essentiel dans la réception d'un projet de médiation. Jean-Marc Terrasse, ancien directeur de l'auditorium au musée du Louvre, l'a souligné à plusieurs reprises lors d'un colloque sur le spectacle vivant au Louvre[288] : la représentation finale est en général plutôt simple, de par les enjeux logistiques que cela implique, et il y a un risque de décevoir le public. Il convient alors de réduire les attentes du public, de minimiser l'aspect événementiel et divertissant d'une prestation dansée et de tourner leur attention sur le cœur du projet de médiation et le discours en lui-même. Il serait intéressant également de définir selon quelles modalités un projet est considéré comme réussi. En effet, selon l'objectif des acteurs du projet, les résultats visés peuvent diverger : est-ce plutôt l'intérêt du public pour l'acte chorégraphique, voire une interaction qui sont privilégiés ? Ou l'intérêt pour les œuvres présentées et le développement d'une nouvelle interprétation par le public sont préférés ? Par exemple, selon Katie Green, pour certains projets, l'important est que "les visiteurs reviennent voir les œuvres présentées lors de la prestation dansée"[289], mais pour le projet fait avec le British Museum, par exemple, il s'agissait surtout que les visiteurs s'arrêtent pour observer la danse. A l'inverse, les danseurs de Siobhan Davies Dance ont observé que lors de leur prestation *Rotor*, les visiteurs "passaient plus de temps à les regarder qu'observer les objets"[290], mais est-ce véritablement un bon signe de la réception du projet de danse ?

b. La liberté du spectateur : comment l'inviter à rester ?

De plus, nous avons souligné plus tôt la liberté du visiteur-spectateur qui n'est plus contraint de rester assis face à l'œuvre représentée. Mais cela sous-entend également le risque que le public ne soit pas intéressé et parte : comment rester attractif et réussir à garder l'attention et l'intérêt du public ? Claire Bishop précise qu'un large public est difficile à atteindre à cause de "son caractère éphémère, [de] son manque d'attention"[291] et du manque d'harmonie, à l'inverse d'un groupe lors d'une visite guidée par exemple. Un des premiers objectifs de l'utilisation du médium chorégraphique est de parvenir à interpeller le spectateur et à le faire

[288] TERRASSE, Jean-Marc, "Le spectacle vivant au Louvre" in *Le musée par la scène Le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations*, table ronde, actes du colloque, musée du Louvre, 18 novembre 2015, Paris.

[289] GREEN, Katie, in : McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p.23, traduit de l'anglais : "Katie Green responded that for the 'Dancing in Museums' programme, it is when audience members go back again to see the objects shown to them in the performance. She views this as a meaningful response. For the British Museum project, it was about when people stopped and stayed to watch the dance."

[290] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 10, traduit de l'anglais: " they noticed visitors generally spent longer with the dance work than with the inanimate objects."

[291] BISHOP, Claire, *op. cit.*, p. 72, traduit de l'anglais : "the cost of accessing a wider audience is precisely its transience and lack of attention: spectatorship is dispersed and fragmented when visitors can walk away from the work at any moment."

s'arrêter, puis à l'inciter à rester jusqu'à la fin, car cela signifierait que la prestation l'a intéressé et lui a apporté quelque chose, que ce soit du pur divertissement, une (re)découverte de l'objet mis(e) en avant, ou bien idéalement une émotion et une envie d'interagir. Mais pour cela, faut-il user d'une musique, d'une mise en scène et costumes pour inciter le visiteur à rester, au risque de transformer la prestation en un simple spectacle? Ou au contraire, concentrer ses efforts sur une justesse de propos ? Faut-il introduire la prestation et présenter ce qu'il va se passer ? En fin de compte, cibler un large public serait-il trop ambitieux ? Ces questions ne trouveront des réponses que dans la pratique et selon l'identité du lieu où elle est faite, mais il est essentiel de les avoir à l'esprit.

c. Un enjeu fondamental : organiser et communiquer sur la prestation dansée ou imposer et jouer sur la surprise ?

Dans la même perspective, un autre débat essentiel dans un projet intégrant de la danse dans un monument ou un musée est la question d'imposer la danse ou de la proposer. En effet, elle peut être présente à des horaires précises, avec une communication de l'événement en amont. Les personnes intéressées auraient donc la possibilité de s'y rendre, que ce soit pendant les heures d'ouverture ou hors de celles-ci, et l'événement ne serait pas imposé aux personnes non intéressées. En revanche, si la prestation dansée n'est pas annoncée à l'avance, ni prévue à une heure précise pour le public, celle-ci lui est imposée, qu'il soit intéressé ou non. Ceci pose de vraies questions car il s'agit de déterminer qui nous souhaitons toucher et savoir quelle serait la portée idéale du projet. Faut-il permettre à un autre public intéressé d'apprécier une prestation dansée, et peut être même d'interagir ? Ou faut-il mieux privilégier la surprise et imposer une prestation dansée afin d'approcher ce public qui ne serait pas venu si elle était programmée ? Ceci implique néanmoins de nombreux risques, tel que déranger un certain public et renforcer leur réticence à la danse ou le risque de rendre transparente la prestation dansée, comme le redoute Jérôme Bel[292]. En effet, l'intervention dansée dans l'exposition dans la Maison des arts de Laval, a déconcerté plusieurs visiteurs, "déstabilis[ant] et génér[ant] un malaise"[293], car ils ignoraient si elle faisait partie de l'exposition, et ne comprenaient pas sa présence. Cette "incompréhension, qui aurait nécessité une médiation"[294] de l'œuvre montre qu'un projet de médiation dansée peut lui-même avoir besoin d'être accompagné d'une médiation. De même, l'intervention au *British Museum* d'ICON Danse dans le hall d'accueil et les collections n'était

[292] Association R.B. Jérôme Bel, *op. cit.*
[293] TRUDEAU, Dominique, RENOUX, Christelle, COLIZZA, Jasmine, *op. cit.*, p. 16.
[294] *Ibid*

pas annoncée, le but étant de "surprendre les visiteurs, de perturber leur visite"[295], d'interrompre leur empressement à voir les chefs d'œuvre tout de suite. Dans ce type de prestation, les visiteurs sont effectivement pris au dépourvu, en particulier dans un endroit tel que le hall d'accueil du *British Museum.* L'évaluation de l'événement ne mentionne que les visiteurs qui ont eu un regard positif sur l'expérience[296] mais nous pouvons imaginer qu'une autre partie du public a été gênée et n'a pas vu l'intérêt à s'arrêter et regarder la danse. Ces enjeux vis-à-vis du public posent ainsi des questions essentielles lorsqu'un projet d'inclure de la danse comme outil de médiation est évoqué.

3. Les enjeux institutionnels[297]

a. La nécessité d'un dialogue et d'une entente entre la danse et le patrimoine

Ce type de projet inter-sectoriel associant la danse et un musée ou un monument historique nécessite une véritable collaboration et une "réflexion approfondie, de par les challenges qu'il suscite"[298]. Différentes équipes peuvent intervenir tels que les conservateurs, le service éducatif, le service des expositions, de l'action culturelle, l'équipe technique, en plus de la structure de danse ou du chorégraphe. Une longue préparation entre tous les acteurs du projet est essentielle, afin de connaître les manières respectives de travailler, de discuter et explorer ensemble comment le projet pourrait s'organiser. Par exemple, pour l'exposition sur la danse en Asie au *Weltmuseum* à Vienne, Bettina Zorn, la commissaire et conservatrice a travaillé avec les danseurs asiatiques intervenants "pendant trois ans en amont de l'exposition, pour partager, échanger des idées et collaborer ensemble sur l'exposition. Cette période longue a été déterminante dans la réussite et la qualité du projet monté."[299] De même, lorsque le programmateur de *Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance*, Martin Hargreaves a voulu organiser une prestation dansée sur Yvonne Rainer, un travail de deux ans "entre Martin Hargreaves et la commissaire de la *Tate Modern* participant au projet, Catherine Wood, [a] été

---

[295] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 22, traduit de l'anglais: "The performance was not advertised or announced, the idea was to surprise people, to disrupt their museum visit. […] there was a desire to shake them out of their 'The Rosetta Stone […] reverie!"

[296] *Ibid*

[297] Cette partie est essentiellement basée sur le colloque *Dance & Museums Working Together Symposium* et le rapport de McFARLAND, Emma, *op. cit.* dont notre fiche de lecture est située en annexe 2.

[298] *Ibid,* p. 31, traduit de l'anglais : "As with any collaborative, cross-sector work, museum-dance collaboration requires careful consideration and presents challenges which need to be addressed."

[299] ZORN, Bettina, in : *ibid,* p. 8, traduit de l'anglais : " The curators (Jani and Bettina) worked with the choreographers / dancers three years in advance of the exhibition to share, exchange and develop ideas and collaborate on the work for the exhibition. This longer timeline was crucial to the success and quality of the work."

fondamenta[l] dans la réussite du projet."[300] Cette période permet aussi d'identifier ce qui est possible et non possible : Emma McFarland met en évidence que "les danseurs doivent prendre le temps de comprendre les restrictions"[301] qui sont mises en place dans le lieu, tel que ne pas toucher les objets, même s'ils souhaitent les utiliser pendant leur prestation dansée.

De plus, une discussion approfondie et "une bonne communication [sont] essentielle[s]"[302] et permet à chacune des structures d'énoncer ses buts visés dès le début, de développer ensemble un compromis qui satisfait les deux structures et permet la construction d'un partenariat sur le long terme. L'intervention des danseurs dans le hall du *British Museum* par exemple a été en partie réussie, car les deux structures ont compris "les paramètres [...] et les limitations de chacune des structures"[303], notamment la prise en compte de l'environnement non adapté à par les danseurs et l'attention de la commissaire sur leurs besoins. De même, une bonne communication peut développer une certaine confiance entre les structures qui permet d'avoir des projets ambitieux. En effet, pour beaucoup, la "confiance est un principe clé"[304] dans ce type de projet : selon Susan Raikes, directrice du service éducatif du *British Museum*, "en danse, il faut être ambitieux, essayer de nouvelles choses et prendre des risques"[305]. Enfin, il convient de penser au rôle de l'artiste et surtout sa place dans le projet. Les intervenants du colloque à Londres ont signalé la nécessité de "placer [l'artiste] au centre du projet et non pas être inclus dans le projet pour suivre un projet déjà déterminé/décidé"[306]. Ulrike Nestler du *Rautenstrauch-Joest Museum*, par exemple, a souligné que le fait d'inclure les danseurs samoans dans l'exposition sur le *tapa*, un tissu tressé d'Océanie, leur a permis "d'apporter une nouvelle dimension [à l'exposition] d'un point de vue artistique"[307] et de faire émerger un débat sur les collections prises ou non sous le colonialisme.

b.La place prépondérante de l'institution patrimoniale

Travailler sur un projet de médiation inter-sectoriel qui intègre de la danse dans un monument ou un musée comporte également des risques pour les institutions et structures qui

[300] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 31, traduit de l'anglais : "Relationships were built over two years and the strong relationship with the Curator, Catherine Wood, was crucial to the success of the project."

[301] *Ibid*, p. 34, traduit de l'anglais : "Permissions -what is and is not allowed -is another area requiring careful negotiation. [...] dance artists take the time to understand any restrictions/protocols put in place by the museum and any alternative provision"

[302] BRIDGE, Kate, in : *ibid*, p. 26, traduit de l'anglais : " Good communication is central."

[303] RAIKES, Susan, in : McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 26, traduit de l'anglais : "It is about compromise and understanding the parameters [...] and understanding the limitations on both sides."

[304] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 26, traduit de l'anglais : "Trust is the key thing."

[305] RAIKES, Susan, in : i*bid*, traduit de l'anglais : "with dance you have to be quite ambitious, to try something and take risks"

[306] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 32, traduit de l'anglais : "How can we make sure the artist sits at the heart of the process and is not merely brought in to fulfil a pre-determined brief?"

[307] *Ibid,* traduit de l'anglais : "Ulrike Nestler [...] talked about the idea of curating from an artistic perspective"

interviennent. Dans un premier temps, une certaine hiérarchie entre la structure de danse et le lieu patrimonial ou muséal peut progressivement s'imposer dans le projet, de par l'image, parfois caricaturée, auquel chaque secteur est associé. En effet, les discussions lors du colloque à Londres ont convergé vers le même sentiment qu'il y a un certain "déséquilibre de pouvoir"[308], entre les musées ou les monuments qui ont une certaine prestance institutionnelle et l'art vivant, en particulier la danse contemporaine, qui est perçue comme "plus subversive, voire anarchique"[309] et est parfois encore considérée comme une forme non légitime. La danse aurait donc du mal à faire sa place et même si une partie de l'équipe du musée ou monument souhaite intégrer plus de danse dans les activités de médiation, le reste de l'équipe, notamment les conservateurs ou les responsables et directeurs pourraient être plus réticents et imposer certaines conditions qui minimiseraient la place des danseurs. En effet, Claire Bishop souligne que le musée a tendance à utiliser la danse comme "une manière d'animer son atmosphère digne d'un mausolée et de satisfaire les demandes d'une économie d'expérience"[310] de la société d'aujourd'hui et ceci vaut de même pour les monuments historiques. La stratégie économique du lieu dominerait et imposerait ainsi un cadre restreint d'intervention pour la danse. De même, Lionel Arnaud pense que des "initiatives culturelles originales"[311] peuvent se retrouver facilement prises "dans des partenariats et des stratégies politiques"[312] qui finalement en viennent à les éloigner "des logiques pratiques qui les ont vues naître"[313]. Ce risque d'inscrire la danse dans des logiques économiques, sans prendre en compte son potentiel artistique et pédagogique rejoint le risque d'instrumentaliser la danse, comme souligné par l'équipe de la Maison des arts de Laval[314], et de l'intégrer dans un processus de "marchandisation"[315], comme le suggère Noémie Solomon, où son rôle ne serait que divertir et animer quel que soit le lieu. Ceci va de pair avec la communication auprès du public de la prestation ou de l'activité, qui "est convoqué par […] une structure culturelle […] [et] une relation public-artiste [est] induit[e] par

[308] *Ibid,* traduit de l'anglais : ", it will mean dance organisations find it difficult to get a 'way in' to a museum or when they do, there is an imbalance of power."

[309] *Ibid,* traduit de l'anglais : "Museums have traditionally been associated with the 'establishment', while artforms like contemporary dance have a more subversive, even anarchic, tradition."

[310] BISHOP, Claire, *op. cit.*, p. 72, traduit de l'anglais : "it is usually deployed by the museum as presentist spectacle—a way to enliven its mausoleal atmosphere and play into the demands of an experience economy."

[311] ARNAUD, Lionel, "Entre expérimentation culturelle et domestication économique : les ambiguïtés d'une médiation par l'art dans le carnaval de Notting Hill et le défilé de la Biennale de la danse de Lyon", in *Lien social et Politiques*, n°60, automne 2008, p.91-103. Disponible sur : http://www.erudit.org/revue/lsp/2008/v/n60/019448ar.html?vue=resume, résumé

[312] *Ibid*

[313] *Ibid*

[314] TRUDEAU, Dominique, RENOUX, Christelle, COLIZZA, Jasmine, *op. cit.*, p. 17.

[315] SOLOMON, Noémie, 2014, p.20, cité par : BRANNIGAN, Erin, *op. cit.*, p.8

ce cadre institutionnel"[316] qu'il est nécessaire d'avoir à l'esprit. Selon l'activité dansée qui sera mise en avant par l'institution patrimoniale, le regard et la réception du public seront influencés.

c.les enjeux budgétaires

Enfin, un dernier type d'enjeu est lié aux financeurs d'un tel projet. Faire intervenir de la danse dans un espace muséal ou patrimonial, inapte à l'art vivant, entraîne des coûts financiers importants, car cela implique de mobiliser le temps du personnel sur une longue période, d'inclure du matériel et d'indemniser les danseurs. Claire Bishop reconnait que "contrairement à des expositions *blockbuster* à entrée payante, [...] [les prestations dansées de type performance] sont chères, n'ont pas de ressources financières stable et ne couvrent pas les frais qu'elles provoquent."[317] De plus, si ce type de projet trouve des financements, les sponsors auront des hautes exigences, tels que l'usage de danseurs professionnels, voire reconnus, comme ce fut le cas pour le *British Museum* et pour l'intervention d'ICON Dance[318].

Dans cette première partie, nous avons contextualisé l'intervention de la danse dans les monuments et les musées. Bien que cet art du mouvement ne soit pas naturellement associé à un lieu de conservation, l'évolution historique de la danse lui a permis de s'intégrer dans la programmation d'une institution muséale ou d'un monument historique, suite aux actions de l'Etat, des collectivités territoriales et des compagnies de danse et chorégraphes. Malgré une tendance d'associer la danse à une politique événementielle, nous avons vu de nombreux exemples qui font intervenir la danse comme un véritable outil de médiation, valorisant le lieu et ses collections, proposant une nouvelle manière et un regard neuf pour approcher et interpréter ce patrimoine, mais aussi pour approcher l'art de la danse en lui-même. De plus, contrairement à une salle de spectacle, la place du spectateur est redéfinie, puisqu'il devient acteur, pouvant changer de point de vue mais aussi quitter la représentation. Après avoir évoqué le public et les types d'espaces ciblés par la majorité des cas, nous avons esquissé les différents enjeux qui interviennent dans un tel projet, qu'ils soient logistiques et spatiaux, liés au public ou institutionnels et financiers.

[316] PICHAUD, Laurent, *op. cit.*, p.21

[317] BISHOP, Claire, *op. cit.*, p. 73, traduit de l'anglais : "Unlike ticketed blockbuster exhibitions, performance is expensive, has no stable source of funding and does not recoup its costs."

[318] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p. 26, traduit de l'anglais : "Martin Joyce felt there was an expectation around the use of professional dancers from funders."

DEUXIEME CHAPITRE : Etude de cas pratiques

Le deuxième chapitre de notre mémoire propose de comparer deux cas d'étude : "Dancing Museums" concerne un projet européen afin d'intégrer de la danse dans les musées et "Monuments en mouvement" propose d'investir les monuments historiques. Ces deux cas d'étude sont donc deux projets français, datant de 2015 et se poursuivant en 2016. Ils concernent tous deux notre problématique, car ils tentent de construire une réflexion et un dialogue entre l'espace patrimonial ou muséal et la danse. Ces deux cas font également appel à des chorégraphes professionnels et sont organisés par des institutions reconnues dans le champ culturel, un centre de développement chorégraphique pour "Dancing Museums" et le Centre des Monuments Nationaux pour "Monuments en mouvement". Le deuxième chapitre détaillera la réalisation de chacun des projets et précisera le point de vue de chacun des acteurs clés : le commanditaire, l'acteur et le public du projet. Les personnes avec qui nous avons eu un entretien sont présentées en annexe n°3.

I. Danse dans les musées : le projet européen "Dancing Museums"

1. Un projet de recherche financé par l'Union Européenne

a. Un projet rassemblant plusieurs structures européennes

"Dancing Museums" est un projet de partenariat, qui associe cinq structures de danse européennes, chacune réparties dans cinq pays différents, et huit musées européens. Chacune des structures de danse est en partenariat avec un ou plusieurs musées issus du même pays, et choisit son chorégraphe attitré (détail en figure 1). La France est représentée par la Briqueterie, un centre de développement chorégraphique, porteuse du projet, et est associée à la chorégraphe Tatiana Julien, au musée du Louvre et au MAC VAL.

Figure 1 : Les institutions partenaires du projet "Dancing Museums"[319]

Pays	Structures de danse	Musée(s)	Chorégraphes
France	la Briqueterie	le Louvre et MAC VAL	Tatiana Julien
Autriche	D.ID Dance Identity	Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste - Vienne	Juan Dante Murillo
Italie	Centro per la Scena Contemporanea (CSC)	Museo Civico & Palazzo Sturm et Arte Sella - Borgo Valsugana	Fabio Novembrini
Pays-Bas	Dansateliers - Rotterdam	Museum Boijmans Van Beuningen	Connor Schumacher
Royaume-Uni	Siobhan Davies Dance	The National Gallery - Londres	Lucy Suggate

Ce projet est soutenu par l'Union Européenne, dans le cadre du programme "Europe Créative" de l'Union Européenne qui vise, sur la période 2014-2020 à encourager de nouveaux projets pour les secteurs culturels et créatifs[320]. Le projet "Dancing Museums" déposé par la Briqueterie en 2014[321] a été un des 28 projets sélectionnés pour le volet 'Culture' du programme européen. Le budget total est de 400 000 €, dont la moitié est pris en charge par l'Union Européenne, et les 200 000 € restant sont portés par les cinq structures de danse européennes[322], soit 40 000 € pour chacune des structures. Ce budget est pour la Briqueterie, plus conséquent par rapport au budget habituellement alloué aux projets européens du centre[323]. Comme beaucoup de projets, le financement est un point majeur de faisabilité du projet. Le soutien de l'Union Européenne est donc fondamental et a permis de monter un projet d'une telle envergure mais est une procédure administrative lourde à gérer, avec une comptabilité particulière, qui doit être précise et justifier toutes les dépenses prévues originellement[324].

b. La danse comme un outil de recherche : Explorer d'une manière différente le dialogue entre le public et le musée

Le projet européen est particulièrement intéressant, car la danse endosse ici le rôle d'un véritable outil de recherche, de création, visant à "explorer de nouvelles méthodes d'interaction avec le public"[325]. Le but n'est pas de présenter des spectacles, mais "d'explorer, à travers la

[319] La Briqueterie, *Dancing Museums*, 2016. Disponible sur : http://www.alabriqueterie.com/fr/european-attitude/dancing-museums.html
[320] Europe Créative, *Europe Créative*, 2016. Disponible sur : http://www.europecreativefrance.eu/
[321] Entretien avec Cécile Vernadat, chargée des relations avec les publics à la Briqueterie, le 16 mars 2016.
[322] *Ibid*
[323] *Ibid*
[324] *Ibid*
[325] La Briqueterie, *Dancing Museums*, 2016. Disponible sur : http://www.alabriqueterie.com/fr/european-attitude/dancing-museums.html

danse, de nouveaux liens plus vivants entre le public et les œuvres pour que les musées puissent devenir des espaces de partage."[326] La dimension recherche est donc au cœur du projet : quelles sont les frontières entre le spectateur et le créateur et comment les rendre flou ?[327] Comment, par le biais de la danse, développer de nouvelles manières d'interagir avec le public, d'"éveiller [son] intérêt, et de [...] mettre en place [ces découvertes] pour optimiser les déambulations"[328] dans l'espace muséal? Le mentor du projet, Betsy Gregory, qui soutient, guide les chorégraphes impliqués dans "Dancing Museums"[329] et a travaillé pendant plus de 40 ans sur des projets dansés[330], explique que travailler dans des espaces inhabituels, où l'enjeu est bien d'interagir avec un espace chargé d'art et d'histoire, est justement ce qui permet d'"apporter une nouvelle dimension à la relation performer-spectateur"[331].

Il est intéressant d'évoquer l'origine du projet "Dancing Museums", car il découle d'un projet, appelé "B-Project". Ce projet monté de juin 2013 à juin 2014 par la Briqueterie avait pour but de créer des performances d'après les œuvres de Jérôme Bosch, mais n'avait pas été sélectionné au programme "Culture" de l'Union Européenne[332]. Cinq structures de danse européennes, notamment D. ID Dance Identity et la Briqueterie étaient impliquées dans le projet et étaient déjà en relation avec des musées de leur pays, notamment le musée du Louvre où une restitution du travail et un colloque avaient été organisés[333]. Par la suite, D. ID Dance Identity et la Briqueterie accompagnées de Betsy Gregory qui travaillait avec la structure de danse anglaise de "B-Project", ont souhaité "continuer à travailler ensemble et développer ce qu'[ils] avai[ent] commencé, en particulier les précieuses relations qu'ils avaient noué avec les musées respectifs"[334]. "Dancing Museums" a donc été le projet développé dans la suite de "B-Project" afin d'aller plus loin et de valoriser cet aspect de recherche, où le but n'est pas forcément de créer des spectacles, contrairement à "B-Project", mais bien de bouleverser nos manières d'être dans l'espace muséal, de trouver de nouvelles façons de créer une interaction entre les œuvres

---

[326] POLI, Antonella, "Critiques - Dancing Museums", in : *Chroniques de danse*, 18 mars 2016. Disponible sur : http://www.chroniquesdedanse.com/critiques/dancing-museums-2/

[327] Propos tenus par : GREGORY, Betsy, "Introduction" in *Le corps collectif : abolir les frontières entre spectateur et créateur,* colloque, MAC VAL, 19 mars 2016, Vitry-Sur-Seine.

[328] La Briqueterie, *Dancing Museums*, *op. cit.*

[329] CRIPPA, Lara, BORGA, Rita, et AUFIERO, Silvia, *op. cit.*

[330] Dancing Museums, *Dancing Museums - About*, 2016. Disponible sur : http://www.dancingmuseums.com/about.html

[331] CRIPPA, Lara, BORGA, Rita, et AUFIERO, Silvia, *op. cit.*, traduit de l'anglais : "Working in unusual spaces and places is a particular interest of mine and I love the way it brings a new dimension to the relationship between performer and spectator."

[332] La Briqueterie, *B-PROJECT*, 2013. Disponible sur : http://www.alabriqueterie.com/fr/european-attitude/b-project.html

[333] Entretien avec Cécile Vernadat, *op. cit.*

[334] CRIPPA, Lara, BORGA, Rita, et AUFIERO, Silvia, *op. cit.*, traduit de l'anglais : "the partners wanted to continue working together and to develop further what we had begun, especially the valuable relationships we had built with important museums in our cities."

et le public du musée ou de la danse[335], en valorisant, grâce à la danse, un dialogue différent, "plus vivant pour ouvrir un questionnement plus personnel"[336] et faire du spectateur, un "acteur dans la réception autant que dans la création."[337]

c. Le déroulement du projet : un travail de recherche sur 3 ans

Sur une période 3 ans, de juin 2015, date officielle du début du projet, à mars 2017, les chorégraphes choisis par chacune des structures de danse impliquées, vont aller, tour à tour, dans chacune des villes respectives où les centres de danse se situent (figure 2).

Figure 2 : le déroulement des résidences de "Dancing Museums" [338]

Dates	**Pays**	**Structures de danse**	**Musée(s)**
15-31 août 2015	Italie	Centro per la Scena Contemporanea (CSC)	Museo Civico & Palazzo Sturm - Bassano del Grappa et Arte Sella - Borgo Valsugana
17-26 octobre 2015	Pays-Bas (la seconde résidence n'a pas encore été organisée[339])	Dansateliers	Museum Boijmans Van Beuningen - Rotterdam
24-30 janvier 2016	Autriche	D.ID Dance Identity	Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste - Vienne
13-20 mars 2016	France	la Briqueterie	le Louvre - Paris et MAC VAL - Vitry-sur-Seine
5-12 mai 2016	Autriche (seconde résidence)	D.ID Dance Identity	Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste - Vienne
21-26 août 2016	Italie (seconde résidence)	Centro per la Scena Contemporanea (CSC)	Museo Civico & Palazzo Sturm - Bassano del Grappa et Arte Sella - Borgo Valsugana
5-14 novembre 2016	Royaume-Uni (la seconde résidence n'a pas encore été organisée[340])	Siobhan Davies Dance - Londres	Lucy Suggate
26 mars - 2 avril 2017	France (seconde résidence)	la Briqueterie	le Louvre - Paris et MAC VAL - Vitry-sur-Seine

[335] Entretien avec Cécile Vernadat, *op. cit.*
[336] POLI, Antonella, *op. cit.*
[337] HAHN, Thomas, "« Dancing Museums » investit le Louvre", in : *Danser Canal Historique*, 2016. Disponible sur : http://dansercanalhistorique.fr/?q=content/dancing-museums-investit-le-louvre
[338] La Briqueterie, *Dancing Museums*, *op. cit.*
[339] Entretien avec Cécile Vernadat, *op. cit.*
[340] *Ibid*

Selon un système de résidences dans chacun des pays, le chorégraphe associé à la structure de danse du pays travaille une semaine seul avec le(s) musée(s) partenaire(s), puis est rejoint par les quatre autres, afin de travailler ensemble pendant la deuxième semaine de résidence[341] et développer la recherche. C'est également l'occasion de "développer des opportunités régulières de collaboration avec leurs partenaires européens, au fur et à mesure de l'avancée du projet"[342]. Ils reviendront également une deuxième fois dans chacun des pays participants, afin de profiter des acquis de la première résidence, qui nécessite beaucoup d'organisation, et de poursuivre ce qui a déjà été fait, voire de changer de thématique[343] . Au fur et à mesure, le travail de recherche est ainsi plus en plus complexe car les résidences qui précèdent ont apporté de multiples réponses et/ou des questions, qui font avancer le travail.

Chacune des résidences de "Dancing Museums" est unique, car la structure de danse du pays concerné va réfléchir à un projet local, avec le(s) musée(s) partenaire(s). Chaque pays et chaque résidence auront donc son propre projet, qui sera déterminé selon les objectifs et envies de chacune des institutions localement impliquées, et prendra une certaine direction, tel que travailler sur tel type de public, sur telle activité du musée etc[344]. Ceci a été pensé par l'organisatrice, Elisabetta Bisaro, en termes d'échanges de bonnes pratiques, afin de confronter les différentes manières d'un musée et d'une structure de danse pour toucher un public et le fidéliser[345]. Ce projet ne profite donc pas qu'aux artistes, car les équipes en interne s'enrichissent mutuellement en termes d'expérience et travaillent en réelle collaboration[346]. Que cela concerne les méthodes d'engagement avec le public ou l'apport artistique, toutes les structures participantes partagent deux désirs : celui de "proposer des expériences au public"[347], "en tant qu'artiste, [en] se sent[ant] libre d'expérimenter"[348] et en tant que partenaire, musées ou structures de danse, qui partagent et expérimentent de nouvelles manières de travailler, et celui de construire un dialogue "entre les artistes et le public, entre la danse et les œuvres des musées, entre chaque partenaire et les artistes et le public"[349]. Le "partage de ces mêmes valeurs"[350] leur a permis de construire au fur et à mesure ce projet.

---

341 La Briqueterie, *Dancing Museums*, *op. cit.*
342 *Ibid*
343 Entretien avec Cécile Vernadat, *op. cit.*
344 *Ibid*
345 *Ibid*
346 *Ibid*
347 Dancing Museums, *Dancing Museums - A souvenir from Arte Sella*, 2015. Disponible sur : http://dancingmuseums.tumblr.com/post/128330163517/a-souvenir-from-arte-sella?is_related_post=1
348 *Ibid*
349 *Ibid*
350 *Ibid*

A chacune des résidences est également associé un temps de rencontre et de discussion[351] : une conférence est organisée selon le thème choisi par la structure de danse et le(s) musée(s)s, correspondant à ce qu'ils ont souhaité développer dans leur projet[352]. Cela permet de renforcer cette dimension recherche et de partager l'avancée de la recherche. Celle-ci est également disponible sur le site du projet[353] et les réseaux sociaux : un compte Tumblr[354], une plateforme de blog, et un compte Facebook[355] ont été créés afin de décrire chaque étape des résidences et publier des photos et autres réflexions.

Pour notre mémoire, nous nous intéresserons à la première résidence française, qui a eu lieu du 13 au 20 mars 2016. La première semaine (du 7 au 13 mars) s'est déroulée principalement à la Briqueterie, le centre de développement chorégraphique, et au MAC VAL à Vitry-sur-Seine, musée qui a accueilli de nombreuses fois des artistes de la Briqueterie[356]. Tatiana Julien, la chorégraphe sélectionnée par la Briqueterie qui a déjà travaillé avec le centre[357], a investi les lieux avec 10 amateurs sélectionnés. Le détail de cette sélection sera décrit dans la partie 3.b. Pendant la seconde semaine de résidence (du 14 au 20 mars), les quatre autres chorégraphes du projet "Dancing Museums", Juan Dante Murillo, Fabio Novembrini, Connor Schumacher, Lucy Suggate et la mentor, Betsy Gregory, ont rejoint Tatiana et les amateurs, afin de poursuivre le travail précédemment fait, et ont cette fois-ci travaillé au musée du Louvre. Une représentation a été faite au Département des Antiquités Orientales le vendredi 18 mars au musée du Louvre, qui a été communiquée et annoncée sur le site du MAC VAL[358] et de la Briqueterie[359]. Le colloque "Le corps collectif : abolir les frontières entre spectateur et créateur" a terminé la résidence, en se tenant au MAC VAL, le 19 mars.

---

[351] Dancing Museums, *Dancing Museums - Calendar*, 2016. Disponible sur : http://www.dancingmuseums.com/calendar.html

[352] Entretien avec Cécile Vernadat, *op. cit*.

[353] Dancing Museums, *Dancing Museums - Artefacts*, 2016. Disponible sur : http://www.dancingmuseums.com/artefacts.html

[354] Dancing Museums, in : *Tumblr*, 2016. Disponible sur : http://dancingmuseums.tumblr.com/post/142677879757/dancingmuseums-the-vienna-residency-seen-by-a

[355] Dancing Museums, in : *Facebook*, 2016. Disponible sur : https://www.facebook.com/pages/Dancing-Museums/455374791301823

[356] Entretien avec Cécile Vernadat, *op. cit.*

[357] *Ibid*

[358] MAC VAL, *"Dancing Museums"*, 2016. Disponible sur : http://www.macval.fr/francais/evenements-4/article/dancing-museums

[359] La Briqueterie, *Dancing Museums*, *op. cit.*

d. Préparation de la résidence française

Trouver un accord

Deux musées étaient partenaires de la Briqueterie : le musée du Louvre et le MAC VAL, qui se sont donc concertés avec la Briqueterie et la chorégraphe française, Tatiana Julien, afin de réfléchir ensemble au projet qu'ils souhaitaient développer. Cependant, cette discussion entre tous les acteurs français a été assez longue avant le lancement du projet[360]. En effet, bien que partageant les mêmes valeurs et cette envie d'expérimenter et de créer un vrai dialogue, les structures de danse, muséales et les artistes n'ont pas forcément les mêmes objectifs et il était difficile de faire converger ces points de vue, et réussir à construire un socle commun. Cécile Vernadat, chargée des relations publiques à la Briqueterie, expliquait justement que ce projet est un travail en perpétuelle recherche, toujours en cours, car il y a souvent de nouvelles configurations que la réalité des choses influence, comme par exemple tel espace du musée n'est finalement plus disponible pour les artistes[361]. De plus, Tatiana Julien a choisi ce qu'elle souhaitait faire qu'en janvier 2016, entraînant donc toute une organisation pour préparer la résidence[362]. Dès février, la communication entre les structures a donc été beaucoup plus accrue, et elles n'ont pas cessé de se rencontrer[363]. L'évolution des propos, du projet en lui-même et des relations entre les partenaires se développent donc sans cesse, en se consolidant.

De plus, les deux institutions muséales ont souhaité au début travailler sur les publics qu'ils avaient du mal à cibler, mais ce fut rapidement compliqué à déterminer car elles n'avaient pas les mêmes attentes, compte tenu de la différence entre leur histoire, leur localisation respective, leur fréquentation et les publics qui les visitent. Le musée du Louvre par exemple souhaitait plutôt viser les jeunes publics qui ne viennent pas d'eux-mêmes et à l'inverse, le MAC VAL cherchait à atteindre un public le plus large possible[364]. Une autre difficulté concernait la diffusion de la représentation du vendredi soir. En effet, le Louvre étant un grand musée internationalement connu ne cherche pas à augmenter sa fréquentation[365]. La restitution "Dancing Museums" ne devait donc pas être communiquée par le Louvre afin d'éviter une augmentation de la fréquentation déjà excessive[366]. A l'inverse, la Briqueterie a souhaité

360 Entretien avec Cécile Vernadat, *op. cit.*
361 *Ibid*
362 *Ibid*
363 *Ibid*
364 *Ibid*
365 Entretien avec Anne-Sophie Vergne, chargée de programmation au musée du Louvre pour le public dit "Enseignement supérieur / 18-30 ans", le 27 mai 2016.
366 *Ibid*

communiquer l'événement afin d'augmenter la visibilité du projet[367]. Lors des discussions dans le temps imparti, les deux institutions ont eu du mal à trouver un terrain d'entente sur cet enjeu de visibilité qui semble souvent récurrent dans un projet interdisciplinaire, comme mentionné dans le chapitre 1, et difficilement résolu.

De plus, il est nécessaire de concilier également l'envie de l'artiste et ne pas la mettre en difficulté[368]. Tatiana avait justement très envie de travailler avec des amateurs, et de les avoir avec elle aussi longtemps que possible, afin de construire un réel travail de création[369]. Les musées et la Briqueterie ont évoqué le souhait de travailler avec des publics dits "fragiles" tels que les scolaires ou issus de milieux sociaux défavorisés qui n'ont pas un accès facile au musée ou lieu de danse[370], mais mobiliser de tels publics pendant deux semaines est difficile. La réalité des choses et le souhait de l'artiste ont donc beaucoup influencé la tournure de la résidence, puisqu'il a été finalement décidé de lancer un appel à participation libre, sans viser un public en particulier, afin de recruter 10 amateurs qui pourraient travailler avec Tatiana.

Réunions de préparation

Plusieurs visites au musée du Louvre ont été organisées juste avant la résidence. Ces visites ont servi au repérage de salles dans le musée où il serait possible et intéressant de faire intervenir une prestation dansée, notamment dans le département des Antiquités orientales. Par la suite, le lundi 7 mars, au début de la première semaine de résidence, une réunion technique[371] a été organisée avec Tatiana et les amateurs déjà sélectionnés, Marielle Pic, conservatrice en chef du département des Antiquités orientales et Pierre Hurbain, responsable en chef de la surveillance de l'aile Richelieu. Cette réunion a été essentielle, car la conservatrice a évoqué l'histoire autour des collections des Antiquités orientales, inspirant ainsi le groupe de danseurs. L'intervention de Pierre Hurbain a également été primordiale pour le musée : celui-ci a insisté sur la fragilité des œuvres, face aux mouvements des danseurs mais aussi, et surtout à l'attroupement du public, comme mentionné dans le premier chapitre de notre mémoire. Cette réunion a permis de faire prendre conscience aux futurs danseurs et à la chorégraphe de la réalité d'une intervention dansée, où certains endroits sont à éviter, l'entrée du département par exemple car cela gênerait le flot de la circulation. Le responsable a également fait part qu'il n'y aurait aucun personnel de sécurité supplémentaire prévu lors de la prestation. Ceci est d'ailleurs

367 *Ibid*
368 Entretien avec Cécile Vernadat, *op. cit.*
369 *Ibid*
370 *Ibid*
371 Nous avons participé à cette réunion. Les détails qui suivront seront donc issus de notre observation ce jour-là.

surprenant, car l'ayant lui-même souligné, l'attroupement de personnes a tendance à augmenter le risque pour les œuvres. Enfin, les ambitions de la chorégraphe Tatiana ont également été confrontées à la réalité des choses. Elle a souhaité par exemple utiliser l'espace des escalators, juste à l'entrée du département, afin d'améliorer la visibilité de la scène dansée. Cependant, l'agent de sécurité a tout de suite refusé, soulignant que cela entraînerait beaucoup de problèmes pour le flux et la sécurité du public. Ceci montre que l'espace muséal avec ses propres contraintes, nécessite pour l'artiste de modérer ses envies et de s'y adapter. Après ces réunions instructives, Tatiana et les amateurs ont travaillé au MAC VAL puis au musée du Louvre, afin de réfléchir ensemble sur le patrimoine muséal. Le contenu de ce travail et la représentation finale seront expliqués dans la partie 3.

2. Point de vue des institutions

a. La Briqueterie - centre de développement chorégraphique

"Dancing Museums", un prolongement des missions de la Briqueterie

Comme mentionné précédemment, la Briqueterie est à l'origine du projet "Dancing Museums" et en est le commanditaire. Ce centre de développement chorégraphique situé à Vitry-sur-Seine, a pour but de "permettre le développement de la création chorégraphique sous toutes ses formes et sa présentation auprès de publics élargis"[372]. Le centre propose un studio-scène et trois studios de répétition aux compagnies de danse professionnelles[373] et les créations sont diffusées grâce au réseau de partenaires à "l'échelle du territoire départemental"[374]. Son action permet ainsi de répondre aux trois missions qui lui ont été confiées : soutien à la création chorégraphique, promotion de l'art chorégraphique, et action de médiation par une sensibilisation auprès d'amateurs et le repérage "des projets participatifs sur le territoire."[375] Le centre est également en partenariat avec le musée départemental d'art contemporain, le MAC VAL, où des "pièces chorégraphiques originales et relevant d'un croisement avec d'autres arts, notamment les arts plastiques"[376] sont programmées.

Le projet "Dancing Museums" s'inscrit donc parfaitement dans le but du centre chorégraphique de soutenir la création. Investir les espaces muséaux, tels que le MAC VAL fait également partie de leur ambition, car ce sont des espaces intéressants où la danse peut se

[372] La Briqueterie, *La Briqueterie*, 2016. Disponible sur : http://www.alabriqueterie.com/fr/le-lieu/la-briqueterie.html
[373] La Briqueterie, *L'accueil de compagnies,* 2016. Disponible sur : http://www.alabriqueterie.com/fr/le-lieu/les-espaces-de-creation/l-accueil-des-compagnies.html
[374] La Briqueterie, *La Briqueterie*, *op. cit.*
[375] La Briqueterie, *Les missions du CDC*, 2016. Disponible sur : http://www.alabriqueterie.com/fr/le-lieu/les-missions-du-cdc.html
[376] La Briqueterie, *La Briqueterie*, *op. cit.*

développer[377]. De plus, ce type de projet est particulièrement privilégié par le directeur de la Briqueterie, Daniel Favier, qui a impulsé cette dynamique de créer des partenariats et des projets européens[378]. "Dancing Museums" est le troisième projet européen soutenu financièrement par la commission européenne, depuis leur ouverture en mars 2013. "Dancing Museums" permet également de développer le public pour la danse en général, bien que l'équipe de la Briqueterie semble moins insister dessus. De plus, il va permettre d'élargir le public de la Briqueterie à un public différent, tel que celui du Louvre grâce à un impact médiatique important. Celui-ci a d'ailleurs beaucoup étonné Cécile et sa collègue, Elisabetta Bisaro, la principale organisatrice des projets européens, car de nombreux médias et des radios, comme RFI Grande Bretagne ont parlé du projet[379]. Bien que la première résidence française de "Dancing Museums" n'ait pas invité le public à venir directement à la Briqueterie, Cécile espère que la deuxième résidence sera l'occasion d'attirer du public au centre. Elle reste néanmoins consciente que la grande majorité du public français de la première résidence de "Dancing Museums" ne sera pas touché par la Briqueterie[380].

Le développement d'une notoriété à échelle européenne

Ce qui intéresse la Briqueterie pour le moment est le rayonnement européen qui s'opère grâce au projet qu'ils ont lancé. En effet, le fait d'être un des trois projets de danse sélectionnés et être le mieux noté par la Commission européenne[381] permet de développer une notoriété à l'étranger, car le nom et le logo du centre sont diffusés à une grande échelle. Ainsi, le public de la danse, en particulier professionnel telles que les structures de danse européennes vont connaître la Briqueterie, grâce à la crédibilité et la confiance que permet le soutien de l'Union Européenne[382]. Ceci est pour la Briqueterie un aspect fondamental, qui va permettre de développer et renforcer des partenariats européens et multiplier leur visibilité tout en remplissant leurs missions. De même, "Dancing Museums" permet de renforcer les liens avec les musées et structures partenaires, qui prennent une autre dimension grâce à "Dancing Museums", car des

377 Entretien avec Cécile Vernadat, *op. cit.*

378 *Ibid*

379 La revue de presse de 80 pages est disponible : Dancing Museums, *Revue de presse - Dancing Museums - Prière de ne pas détruire*, 2016. Disponible sur : http://www.dancingmuseums.com/assets/revue-de-presse_dancing-museums.pdf

380 *Ibid*

381 Entretien avec Cécile Vernadat, *op. cit.* ; Remarque : la Commission européenne attribue des points aux projets qui souhaitent être soutenus par l'Union européenne ; "Dancing Museums" a été le mieux noté dans sa catégorie.

382 *Ibid*

relations étroites se développent entre les acteurs et renforcent leur motivation à travailler ensemble, qu'il s'agisse des partenaires locaux ou à l'étranger[383].

La réalisation pratique du projet a également été un point soulevé par la Briqueterie : ce type de projet collaboratif et intégrant de la danse dans les musées a induit beaucoup de difficultés logistiques et pratiques, notamment pour l'occupation des collections comme mentionné dans le chapitre 1 et concernent aussi bien les chorégraphes et danseurs que les chargé(e)s de projet sur le terrain. Nous retrouvons certains de ces enjeux au musée du Louvre, comme par exemple l'absence de salle vraiment adaptée pour les danseurs : les ateliers utilisés pour les activités enfants, ont été investis mais sans réel espace pour s'échauffer, se changer, laisser ses affaires etc. Selon Cécile, ce projet n'a pratiquement que des contraintes mais c'est justement ce qui fait la particularité du projet et tout son intérêt. En effet, en analysant ces difficultés et les déliant une à une, elles permettent d'ouvrir des espaces de recherche, de test et de réfléchir à de nouvelles pratiques, ce qui est justement au cœur du projet. "Dancing Museums" est typiquement un "work in progress"[384], selon Cécile, où la réalité, les envies, l'inspiration alimentent sans cesse la création, rendant ce projet très particulier, où la recherche, la réflexion et la collaboration priment. Ainsi, le projet "Dancing Museums" apparaît comme une véritable opportunité de développer les partenariats français et européens et créer un rayonnement autour de la Briqueterie. Ces deux aspects semblent fondamentaux et reflètent l'ambition pour les futurs projets de la Briqueterie : le partenariat avec les musées sera poursuivi telles que de nouvelles programmations au MAC VAL.

b. Le MAC VAL, musée d'art contemporain

Le point de vue de l'institution du MAC VAL est également intéressant à mentionner. En effet, bien que la représentation finale ait été faite au musée du Louvre, le MAC VAL a joué un rôle important lors de la première semaine de résidence. Le groupe d'amateurs et Tatiana Julien ont d'abord travaillé dans ces espaces, afin de se mettre en situation et d'apprendre à se connaître. Partenaire de la Briqueterie depuis plusieurs années, le MAC VAL n'a cessé d'accueillir du spectacle vivant dans ses espaces, notamment la danse, depuis son ouverture en 2005. Sa participation à "Dancing Museums" reflète leur ambition d'accueillir des artistes en résidence comme ils le font régulièrement[385] et d'être un espace de création pour la danse, faisant

[383] *Ibid*
[384] *Ibid*
[385] MAC VAL, *Résidences & commandes - MAC VAL*, 2016. Disponible sur: http://www.macval.fr/francais/residences-commandes/

écho au principe de même de la Briqueterie. Leurs remarques énoncées lors du colloque[386] au MAC VAL par Stéphanie Airaud, responsable des publics et de l'action culturelle, qui expliquent leur participation, sont principalement tournées vers l'usage de la danse en tant que discipline artistique et son potentiel en matière culturelle.

La danse, un axe de programmation fort qui interroge l'espace muséal et ses rapports au public

La danse a de nombreuses fois été en dialogue avec les expositions et les collections du musée, car elle est vue comme créant des véritables rencontres et des opportunités de partages entre les collections ou la création et le public[387]. Par exemple, 2 million d'euros sont alloués au soutien à la création, comprenant notamment le spectacle vivant[388] et le MAC VAL soutient depuis sa création la Biennale de danse, qui intervient au musée[389]. La forme dansée qui se déploie dans l'espace et joue avec lui, tient donc une place évidente dans la programmation du MAC VAL. Néanmoins, Stéphanie Airaud souligne la marginalité de la danse, du vivant dans l'espace muséal et utilise d'ailleurs la métaphore d'un loup entrant dans une bergerie. Selon son point de vue, il est justement intéressant de se pencher sur cette dimension et de multiplier les initiatives où la danse intervient dans l'espace muséal, comme le fait "Dancing Museums". Cet art vivant induit l'absence de frontières claires entre l'artiste, l'œuvre et le public, et une certaine mise en danger de l'artiste, comme nous le mentionnions au premier chapitre : les danseurs de "Dancing Museums" sont au contact des œuvres, mais aussi du public. Par la forme dansée, un dialogue s'établit entre les arts visuels et l'art corporel, qui se nourrissent l'un l'autre. Le MAC VAL, étant dans cette dynamique-là, a permis aux amateurs et à Tatiana de se projeter dans cette configuration, avant de poursuivre l'expérience au Louvre, qui, bien que musée d'art ancien, est habité par de l'art visuel.[390]

La problématique du regard, du corps qui se déplace et de la médiation non verbale

De plus, pour le MAC VAL, faire intervenir une œuvre dansée dans l'espace muséal sous-entend la question du regard du visiteur. L'absence d'une visibilité nette telle que nous l'évoquions au premier chapitre, entraîne le spectateur dans l'expérimentation de son propre corps qui doit se déplacer lui-même. Ce point est particulièrement intéressant pour le MAC VAL

386 Sauf mention contraire, les détails qui suivront sont issus des propos de : AIRAUD, Stéphanie, "Le MAC VAL et le spectacle vivant" in *Le corps collectif : abolir les frontières entre spectateur et créateur*, colloque, MAC VAL, 19 mars 2016, Vitry-Sur-Seine.

387 AIRAUD, Stéphanie, "Le MAC VAL et le spectacle vivant", *op. cit.*

388 94.Citoyens, *Rapport de présentation du budget primitif 2014 - Budget général*, 2014. Disponible sur: http://94.citoyens.com/files/2014/01/Budget-Conseil-G%C3%A9n%C3%A9ral-Val-de-Marne-2014.pdf, p. 31

389 AIRAUD, Stéphanie, "Le MAC VAL et le spectacle vivant", *op. cit.*

390 *Ibid*

et s'est manifesté dans le projet “Dancing Museums”, car les corps des danseurs se déployaient dans tout l'espace du département des Antiquités orientales, et ont incité le spectateur à se déplacer par lui-même. Le détail de la représentation sera décrit dans la partie 3.a. De plus, un autre point intéressant pour le musée est de travailler sur la performativité du langage, et le discours corporel que peut énoncer la forme dansée[391]. En effet, l’image du corps se surimpose sur celle de l’œuvre, et en devient son discours, son commentaire corporel. Cette dimension a justement été travaillée durant la première semaine de résidence où les amateurs travaillaient leur langage corporel, afin de ‘raconter’ une œuvre[392].

c. Le musée du Louvre[393]

L’entretien avec Anne-Sophie Vergne, chargée de programmation au musée du Louvre pour le public dit “Enseignement supérieur / 18-30 ans” nous a permis de voir quels les aspects de “Dancing Museums” lui semblaient essentiels.

<u>De nouvelles méthodes de médiation</u>

Bien qu’Anne-Sophie ait récupéré le projet en janvier 2015, suite au congé maternité de sa collègue chargée du projet à l’origine, elle a été très enthousiasmée par “Dancing Museums”. En effet, selon elle, un point clé qui l’intéresse est la particularité du médium chorégraphique. Cette médiation qui ne passe pas par le discours, mais par une appréhension sensible et immédiate permet de soulever et d’explorer de nouveaux enjeux de la médiation et d’instaurer un nouveau rapport aux œuvres. Ce basculement de la perception, qui devient corporelle et physique est intéressant car il transforme l’appréhension et le dialogue avec l’œuvre pour les publics et le danseur. Anne-Sophie se souvient que les chorégraphes de “Dancing Museums” se confrontaient pour la première fois à des statues, et ont été très impressionnés par les œuvres du Louvre et le lieu. Pendant la résidence, ils ont néanmoins pu développer une approche particulière des œuvres avec leur corps et leur ressenti, qui, lorsque ces créations ont été restituées le vendredi soir, ont été très réussies, selon Anne-Sophie car elles interagissaient avec les œuvres et dégageaient une perception différente, plus incarnée de l’œuvre. “Dancing Museums” était donc l’occasion d’essayer des outils différents que ceux habituellement autorisés, comme le discours et le savoir, et d’expérimenter le médium chorégraphique pour alimenter une nouvelle appréhension des œuvres.

---

391 *Ibid*

392 *Ibid*

393 Sauf mention contraire, les détails qui suivront sont issus de notre entretien avec Anne-Sophie Vergne, le 27 mai 2016.

Un aspect également soulevé par Anne-Sophie a été le succès et l'apport artistique auprès des chorégraphes et de l'équipe de "Dancing Museums". En effet, le jour de la restitution, il y a eu une grande affluence du public, que les chorégraphes n'avaient pas encore expérimenté, les précédentes résidences n'ayant eu au maximum qu'une trentaine de personnes le jour de la représentation. L'expérience au Louvre était donc d'autant plus intéressante pour les danseurs qui ont dû s'adapter à ce public. L'équipe de "Dancing Museums" était donc ravie d'avoir pu, grâce à cette expérience, construire un nouveau rapport avec les œuvres et avec le public. Anne-Sophie a exprimé sa satisfaction face à ce succès, aussi bien auprès de l'équipe qu'auprès du public, dont elle a eu beaucoup de retours positifs. L'équipe de surveillance de l'aile Richelieu a également été très enthousiaste, car cela leur a permis de changer leurs habitudes et de voir une prestation dansée dans les collections.

Des difficultés administratives et la politique du Louvre

Organiser un projet d'une telle envergure n'a cependant pas été facile. Le délai dont a disposé Anne-Sophie pour s'occuper de la production de la résidence était très court : dès que Tatiana a su ce qu'elle souhaitait au Louvre en janvier 2016, Anne-Sophie n'a eu que deux mois pour organiser la résidence auprès de toutes les équipes intervenantes : le service pédagogique, le département des Antiquités Orientales et la sécurité notamment. La procédure au Louvre est très compliquée, car toute action nécessite une autorisation, qui elle-même nécessite de remplir plusieurs formulaires et d'effectuer multiples démarches. Par exemple, la réservation de salles pour permettre aux danseurs de discuter ou la demande de badges pour ceux-ci ont été difficilement réalisables, face aux contraintes administratives et logistiques.

Par ailleurs, la politique générale du Louvre impulsée par Jean-Luc Martinez élu en avril 2013[394] ne prévoit pas en général d'événements dans les collections du musée du Louvre. La mise en place de "Dancing Museums" n'a donc pas été facilitée. Bien que le projet ait pu être réalisé avec un grand succès, la seconde résidence française ne se fera sans doute pas au musée du Louvre. L'actuelle politique du Louvre n'inclut donc pas ou très peu de spectacle vivant dans les collections, mais la danse n'est pas totalement exclue, comme le laisse supposer la prochaine exposition à la Petite Galerie, intitulée *Corps en mouvement, la danse au musée*[395] en octobre

[394] LegiFrance, *Décret du 5 avril 2013 portant nomination du président de l'Établissement public du musée du Louvre - M. MARTINEZ (Jean-Luc),* 2013. Disponible sur : https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?numJO=0&dateJO=20130406&numTexte=62&pageDebut=05758&pageFin=05758

[395] Musée du Louvre, *Petite Galerie – Corps en mouvements, la danse au musée*, 2016. Disponible sur : http://www.louvre.fr/expositions/corps-en-mouvementla-danse-au-musee

2016, qui ne prévoit certes pas de prestations dansées mais se centre sur la question du mouvement.

La nécessité de documenter le projet

"Dancing Museums" a pu tout de même investir pendant une semaine les collections du musée du Louvre et a permis de développer la recherche autour des méthodes d'interaction avec le public. Anne-Sophie souligne justement le caractère exceptionnel et unique du projet, mais également le manque important de ressources documentaires sur "Dancing Museums". En effet, elle regrette l'absence d'un compte-rendu qui décrit les différentes étapes de réalisation, de production et la façon dont la recherche avance. Depuis la première résidence, les rapports entre les chorégraphes et les œuvres d'art ont beaucoup évolué, comme par exemple entre la première résidence à Vienne à la fin du mois de janvier et la seconde en mai, où les danseurs Lucy Suggate et Connor Schumacher semblaient plus prendre en compte le contenu de l'œuvre qu'avant, notamment Lucy qui s'était parée d'une robe rouge, souhaitant refléter la dextérité des tableaux et la construction d'un monde imaginaire[396]. Malgré la diffusion via le site de "Dancing Museums" ou les réseaux sociaux, il manque un vrai travail de retranscription détaillé de l'évolution. Elle mentionnait par exemple l'apport extraordinaire en termes de médiation, d'enrichissement intellectuel et de mise en pratique, qui informeraient l'usage du médium chorégraphique dans d'autres contextes, par exemple un atelier avec un public handicapé ou enfant. Elle insiste donc sur la nécessité de produire des ressources documentaires et un suivi détaillé qui permettraient de valoriser ces expériences sur le long terme et les réutiliser. Malgré le manque de temps, de personnel et de budget, Anne-Sophie reste persuadée que documenter et conserver des traces des résidences et de comment chacune s'est produite serait utile pour en rendre compte à l'Union Européenne par exemple ou pour de futures initiatives.

Les institutions muséales et la Briqueterie, commanditaire du projet, ont toutes souligné l'opportunité, au travers de "Dancing Museums", de construire des échanges intéressants, que ce soit au niveau méthodologique, tels que développer des méthodes d'engagement avec le public différentes et novatrices, ou au niveau artistique en utilisant la danse comme outil de médiation, de rencontre entre le public et les œuvres. L'art chorégraphique est pour chacune d'entre elles, une forme légitime, une nouvelle manière de voir, d'appréhender et de créer des liens avec l'art dans l'espace muséal, où elle peut se déployer.

[396] Dancing Museums, "And a few more impressions… with a big thank…", in : *Facebook*, 14 mai 2016. Disponible sur : https://www.facebook.com/455374791301823/photos/pcb.550622988443669/550622675110367/?type=3&theater

3. Point de vue des danseurs

a. Tatiana Julien[397]

La danse ou comment créer un espace de communion avec le patrimoine

La chorégraphe, Tatiana Julien, a entrepris dans son travail avec les amateurs de proposer un nouveau regard sur les œuvres du musée, une nouvelle ouverture sur le monde, au travers de la danse. En effet, selon elle, le public a aujourd'hui un rapport de loisir, voire de consommation avec le musée et l'œuvre d'art, au lieu d'y voir un symbole immatériel, un lieu de communion. Cette dimension est au cœur du travail de recherche de Tatiana : comment créer et rassembler le public dans cet espace de communion ?

Une partie de la réponse s'est faite dans le choix de l'endroit au Louvre où la création interviendra., le département des Antiquités orientales. Cet espace abritant "la mémoire de notre civilisation qui s'est développée autour de la Mésopotamie et [qui] témoign[e] des traces de l'humanité"[398] est hautement symbolique, renforcé par l'actuelle situation politique au Moyen-Orient, dont les guerres détruisent le patrimoine. Le titre de la représentation, *Prière de ne pas détruire*, renvoie directement à cette dimension de patrimoine sacré, qui retrace l'histoire de civilisations. A cette nostalgie, s'ajoute la volonté de sacraliser l'espace muséal qui renferme ces traces de civilisations, afin de les préserver et les protéger. Ceci est particulièrement intéressant, car la tendance des musées aujourd'hui est justement de désacraliser leur espace. Ici, Tatiana souhaite mettre en avant un rapport de communion avec les collections. Les antiquités orientales ont donc été au cœur de la chorégraphie, et ont inspiré l'imagination des amateurs et de Tatiana, qui ont travaillé sur leur signification et sur la question de l'appropriation des œuvres. Lors de la deuxième semaine de résidence au Louvre, le travail avec les amateurs s'est centré autour des corps et gestes représentés, de leur ressenti face aux statues rigides par exemple ou face aux Taureaux ailés de la Cour Khorsabad. En questionnant leur rapport au monde, Tatiana a par exemple demandé aux amateurs de choisir une œuvre, de l'observer et de l'interpréter avec des gestes. Après 10 minutes de travail, le groupe se rassemblait et partageait leurs impressions, leur ressenti[399]. Ils se sont également allongés au sol, comme pour rappeler que le sol, la terre, font également partie du patrimoine. D'abord débutés par Tatiana puis repris par les autres chorégraphes, ces exercices pratiques ont permis de déceler des gestes d'appropriation des

[397] Sauf mention contrainte, les détails suivants sont issus de notre participation aux premières visites au Louvre avec Tatiana et les amateurs le lundi 7 mars 2016 et à notre participation et observation, le jour de la restitution, le 18 mars 2016.
[398] POLI, Antonella, "Critiques - Dancing Museums", in : *Chroniques de danse, op. cit.*
[399] Observation personnelle du 16 mars 2016.

œuvres, des mouvements qui animaient ces objets et ont servi à alimenter la chorégraphie finale. La chorégraphe a également insisté sur l'aspect non scientifique des interprétations, qui n'ont pas pour but d'enseigner quelque chose[400] : les interprétations des amateurs ne doivent pas être correctes scientifiquement, mais partir de leur ressenti profond. L'annexe 4 présente quelques photos des répétitions lors de la deuxième semaine de résidence au Louvre, ainsi que certains travaux préparatoires de Tatiana Julien, sur l'espace et les œuvres du département. Par ailleurs, "Dancing Museums" est l'occasion selon Tatiana, de pallier à l'injustice faite à la danse, qui est vue comme non institutionnelle. La danse est souvent mal vue et est rarement approfondie par le grand public, qui s'en délaisse bien trop souvent[401]. "Dancing Museums" est donc également un outil de médiation pour la danse elle-même, comme évoqué dans le premier chapitre, et qui permet au public de la (re)découvrir, de montrer la qualité et la pertinence d'un acte chorégraphique.

La restitution finale : un processus de médiation dansée

La représentation *Prière de ne pas détruire* s'est tenue au Louvre le vendredi 18 mars, à 19h. Le parcours composé de plusieurs scènes dans les différentes salles du département a été effectué deux fois. L'annexe 5 présente le plan et des photos de la déambulation. Par moments, un duo se formait ou un danseur professionnel dansait seul, comme Lucy Suggate vêtue d'or comme pour évoquer l'œuvre rare et précieuse ; le groupe d'amateurs était présent dans plusieurs scènes, dont une où après avoir été à genoux, haletant, ils formaient progressivement une pyramide humaine, fragile face aux taureaux ailés mais s'entraidant mutuellement pour que finalement "l'une d'entre eux pren[ne] appui pour s'élever"[402]. D'autres scènes intéressantes montraient les amateurs longeant les fresques de la Cour Khorsabad, puis face au public, restant immobile. Parfois allongés sur le sol en triangle, en cercle, chuchotant ou s'écriant tout d'un coup des phrases telles que "Je suis ici et partout à la fois"[403], ils occupaient l'espace, se faisaient traverser par les œuvres, pour en devenir œuvres eux-mêmes. Les scènes étant courtes entre 1 à 4 minutes de représentation, il y avait beaucoup de mouvements de la part des visiteurs et des danseurs, qui bougeaient tout autour de l'espace, modifiant leur rapport avec les œuvres et le public. Les passages entre les salles se faisaient de plusieurs manières : les amateurs par exemple

[400] Réunion avec Tatiana et les amateurs le lundi 7 mars 2016, *op. cit.*
[401] *Ibid*
[402] NEIMON, Delphine, *Prière de ne pas détruire : une nécessaire ironie, - the ARTchemists*, 29 mars 2016. Disponible sur : http://www.theartchemists.com/priere-de-ne-pas-detruire-une-necessaire-ironie/
[403] ENGELBACH, Cathia, "Prière de ne pas détruire", in : *Théâtrorama*, 21 mars 2016. Disponible sur : http://www.theatrorama.com/priere-de-ne-pas-detruire/

ont invité les visiteurs d'une salle à une autre comme une procession, rythmée d'un chant lent et religieux. Les danseurs professionnels, quant à eux, se dispersaient, disparaissaient au milieu des spectateurs de manière furtive et discrète. Certaines scènes étaient accompagnées de musique et même parfois de moment parlé, tel que la diffusion du discours de Malraux, qui a été inspirant pour la chorégraphe et le reste des danseurs, car il explique que "nous sommes dans une civilisation du temps vide"[404] où le "visiteur [qui] passe en moyenne quatre à six secondes devant un tableau"[405].

Prière de ne pas détruire a donc proposé un double discours. D'abord, la déambulation proposait au public de "s'immerger dans un espace de communion, d'expérimentations et d'échanges sur notre relation au sacré dans l'espace muséal"[406]. Ces mouvements face aux statues immobiles, ces corps qui transportaient le visiteur lui donnaient à voir la richesse d'un patrimoine, à l'approcher avec douceur mais clairvoyance, à s'interroger sur notre rapport à ce monde. Ensuite, l'acte chorégraphique mettait en avant la relation rapide et sans profondeur que nous avons avec l'art, à laquelle la déambulation tente d'y répondre. *Prière de ne pas détruire* renvoie ainsi à la danse comme outil de médiation, qui invite le public à s'interroger lui-même sur la notion de sacré, son rapport à l'œuvre, afin d'ouvrir sa capacité de réception et développer une relation plus personnelle. Au travers du projet développé par Tatiana, la danse devient "véhicule de compréhension"[407] où le spectateur se retrouve dans une "marche [...] à la fois personnelle et initiatique, et commune et participative."[408]

Une déambulation qui ne se veut pas être un spectacle divertissant

Un dernier aspect mentionné par Tatiana est la fonction de la représentation finale, qui était une véritable déambulation chorégraphique, un voyage autour du patrimoine, à l'opposé de l'idée de performance ou de spectacle[409]. En effet, le but est non pas de divertir le public, mais bien de restituer, de montrer toutes les réflexions qui ont alimenté cette résidence, toute la matière chorégraphique qui a émergé au sein du groupe[410] et de l'accompagner dans sa déambulation autour des collections. La danse n'est pas là pour divertir ou pour attirer l'attention, mais plutôt pour instaurer un dialogue avec le public. L'ambition de *Prière de ne pas détruire*

[404] HAHN, Thomas, *op. cit.*
[405] *Ibid*
[406] C'interscribo, *Prière de ne pas détruire - 18.03.16 - C'interscribo*, 2016. Disponible sur : http://www.cinterscribo.com/?p=2071
[407] POLI, Antonella, "Critiques - Dancing Museums", *op. cit.*
[408] ENGELBACH, Cathia, "Prière de ne pas détruire", *op. cit.*
[409] Réunion avec Tatiana et les amateurs le lundi 7 mars 2016
[410] Entretien avec Cécile Vernadat, *op. cit.*

est donc bien de s'inscrire dans l'esprit du spectateur-visiteur, de l'inciter à intégrer cette matière chorégraphique comme médium pour approcher d'une nouvelle manière ce patrimoine et se projeter lui-même dans cette œuvre chorégraphique et les œuvres qu'elle représente. Des étudiants de l'Ecole du Louvre devaient être inclus dans le projet, afin de faire la transition et guider les différentes séquences, en recontextualisant la mise en scène dansée. Cela n'a finalement pas abouti car les étudiants ont eu du mal à développer eux-mêmes leur intervention, comme demandé par Tatiana.

b. Le groupe de danseurs amateurs

L'appel à participation, qui a attiré des profils diversifiés[411]

Les danseurs amateurs étant au cœur du projet de la résidence française, ont une place intéressante car ils sont à la fois acteurs du projet mais aussi publics. Cela permet aussi de désacraliser l'espace muséal et la pratique de la danse, qui n'est pas réservée aux experts et met en valeur leur potentiel de créativité. Suite à la volonté de Tatiana, un appel à participation a été lancé par la Briqueterie afin de trouver 10 amateurs qui pourraient travailler avec Tatiana. Bien que cet appel fût ouvert à tous, le fait qu'un centre chorégraphique en soit l'auteur implique que le public qui allait en prendre connaissance aurait déjà un lien ou un intérêt avec la danse. Malgré le travail intense que cela sous-entend, en mobilisant leur temps de 10h à 18h, du lundi au samedi pendant deux semaines, l'appel a eu un grand succès, avec une quarantaine de candidature en deux jours[412]. Lors de la première semaine de février, une réunion a été organisée avec ces 40 personnes, où Tatiana a présenté son projet et en a sélectionné 10, avec qui elle a envie de travailler.

L'appel à participation a eu un rayonnement inattendu, grâce notamment au réseau social Facebook[413]. En effet, bien que beaucoup de candidats connaissaient la Briqueterie, une part importante n'était pas issue de la région parisienne, et venaient par exemple de Lille ou d'Ardèche. La tranche d'âge, allant de 24 à 65 ans témoigne également d'une grande diversité des candidats. Concernant leur occupation, la plupart viennent des beaux-arts, dont des jeunes diplômés de Lyon, mais d'autres professions sont également concernées : un scénographe, une ingénieure, une personne travaillant dans les feux d'artifice par exemple. Il y avait également un équilibre entre hommes et femmes, avec 4 hommes sur 10 amateurs.

411 *Ibid*
412 *Ibid*
413 *Ibid*

Les motivations des amateurs, principalement centrées sur la pratique de la danse[414]

Malgré la diversité de leurs profils, tous portent un intérêt à la danse surtout contemporaine, ont envie de la pratiquer, comme beaucoup d'entre eux le font déjà. Quatre connaissaient Tatiana Julien, et ont déjà travaillé avec elle auparavant. Au contraire, ce qui est nouveau est d'intervenir dans un espace muséal, où il n'y a pas de scène. En effet, tous ont déjà dansé sur une scène, mais aucun d'entre eux avait dansé dans un espace sans scène fixe et délimitée. C'est particulièrement intéressant de noter que c'est ce rapport plus intime et nouveau au public qui les a tous intéressés. Un autre point commun est le fait d'être au cœur d'une expérience participative et collective, qui a également motivé leur participation.

De plus, plusieurs autres raisons ont été mentionnées pour huit d'entre eux. Un amateur est une jeune artiste et cherche des expériences nouvelles, comme danser dans un musée, pour nourrir sa réflexion et pratique personnelle. Un autre amateur, plus avancée dans l'âge, éprouve le besoin de pratiquer la danse, en cherchant à aller plus loin et à multiplier les expériences. De même, un autre amateur a surtout fait des expériences dans la rue et travailler dans des musées prestigieux lui donne le sentiment d'être dans une vraie recherche artistique. Un quatrième amateur souhaite développer un nouveau regard sur la danse et sur le musée, qui jouent tous deux sur les corps. Pour un autre amateur, allant plutôt dans les musées d'art contemporain, "Dancing Museums" est l'opportunité pour changer ses habitudes, grâce à une expérience artistique. Deux d'entre eux souhaitent amener de la surprise, en allant contre les préjugés de l'espace muséal, où le public ne s'attend pas à voir des corps par exemple. Enfin, un amateur a expliqué qu'il n'était intéressé que par la danse contemporaine ; néanmoins, le fait que cela se passe dans un musée fait de cette expérience une aventure nouvelle.

La proximité avec le public, un point clé du projet selon les amateurs[415]

Cet espace nouveau du musée est le point clé du projet, qui a séduit les amateurs. Ils ont tous exprimé leur envie de voir les réactions du public, ce qui est justement très particulier à l'espace muséal : l'absence de scènes et de délimitations leur permet de voir directement les réactions du public mais aussi de construire des relations avec lui, changeant les modalités de réception et de présence des danseurs eux-mêmes. De plus, selon les amateurs, le public peut lui-même alimenter leur réflexion, car la deuxième semaine de résidence se déroule au Louvre, pendant les heures d'ouverture. Ceci n'est absolument pas gênant pour les amateurs, car de cette manière, le public est complètement intégré dans le processus, dès le stade des répétitions. En

[414] Les détails suivants sont issus de la réunion avec Tatiana et les amateurs le 7 mars 2016, à laquelle nous avons participée.
[415] *Ibid*

effet, bien que les spectateurs soient différents chaque jour, chacun aura son importance. Les réactions seront nombreuses et différentes et seront ainsi, comme les objets, une matière dans l'espace muséal, sur laquelle les danseurs peuvent travailler.

Ils restent néanmoins conscients qu'il y aura également des réponses négatives tels que des rejets ou un désintéressement, de la part d'un public qui ne vient pas voir la danse mais plutôt visiter le musée. Par exemple, pendant les répétitions une dame s'était arrêtée, irritée, face au flux des danseurs en pleine répétition qui l'empêchait de poursuivre sa visite tranquillement et avait soupiré d'exaspération. Pour les amateurs, ce type d'attitude renvoie à l'aspect consumériste de certains visiteurs, où après avoir payé son ticket, une visite sans perturbation est préférée au bruit et à l'agitation. Les amateurs cherchent justement à adoucir ces réactions et rapports négatifs à la danse. Ils affirment également ne pas être affectés, car l'important pour eux est de provoquer une réaction chez le public, quelle qu'elle soit. De plus, les réactions lors des répétitions étaient meilleures, portant plus d'intérêt que le jour de la représentation : des visiteurs s'arrêtaient, surpris, ou intéressés et ce contexte de répétitions, apportant un rapport plus intime, plus personnel, et moins conventionnel, a poussé plusieurs d'entre eux, à se rapprocher, à oser s'adresser aux danseurs et leur poser des questions.

Ainsi, les amateurs, à la fois acteurs de la représentation et publics du projet, permettent de désacraliser l'espace du musée et l'art chorégraphique. Le grand public s'identifiant plus facilement à un amateur, cela peut permettre au public du Louvre de s'intéresser à la danse. En parallèle, ce public de la danse a, au travers de "Dancing Museums" pu entrer dans le monde muséal. Le public d'amateurs, en étant au cœur du processus et d'être au plus près des artistes et chorégraphes, a été donc particulièrement touché. Mais qu'en est-il des visiteurs-spectateurs? Est-ce que "Dancing Museums" a été aussi réussi avec le grand public ?

4. Le public, point clé du projet de médiation

a. Description des réactions du public pendant les répétitions et le jour de la représentation[416]

Comme mentionné plus tôt, les répétitions ont eu lieu au Louvre pendant la deuxième semaine de résidence, dans les Antiquités orientales. N'étant pas du tout communiquées au grand public, les visiteurs étaient donc pris par surprise, mais ont eu des réactions très différentes. Beaucoup ont regardé pendant une ou deux minutes, voire 30 minutes pour certains, avant de poursuivre leur visite normalement. Un visiteur a d'ailleurs été enregistré par un membre de

[416] Les détails qui suivront, sauf mention contraire, sont issus de notre participation à deux jours de répétitions au Louvre et de notre observation et participation lors de la représentation finale.

l'équipe de "Dancing Museums" qui a été ravi de croiser les danseurs lors de sa visite[417]. La plupart d'entre eux, des visiteurs étrangers et de jeunes adultes notamment, s'arrêtaient pour filmer ou prendre des photos. Des publics scolaires, particulièrement réceptifs ont aussi été très présents, car de nombreux jeunes élèves s'arrêtaient voire s'asseyaient pour regarder[418]. A l'inverse, des visiteurs ne s'arrêtaient pas, et ne se préoccupaient pas des danseurs. D'autres ne poursuivaient pas la visite dans ce département, car ils se sentaient dérangés ou n'osaient pas passer dans la salle où se trouvaient les danseurs. Peu ont exprimé de mécontentement de manière explicite par des soupirs, des exclamations ou des regards, bien qu'il y ait eu des visiteurs mécontents. De même, peu de visiteurs se sont approchés des danseurs afin de leur poser quelques questions. Bien qu'ils soient minoritaires, il est intéressant de voir que certains visiteurs ont été réellement intéressés et ont souhaité savoir ce qu'il se passait. L'usage de musique pendant les répétitions, qui semble inhabituelle dans un musée, a beaucoup joué, en attirant les visiteurs[419]. Ceci montre qu'une prestation dansée non communiquée, permet réellement à un public, non ciblé certes, mais surtout non habitué à la danse, d'y être confronté même s'ils ne l'auraient pas fait de leur propre initiative.

Le jour de la représentation finale le vendredi 18 mars, l'affluence était beaucoup plus importante que lors des répétitions, avec entre 200 et 300 personnes présentes[420]. Nous avons décrit dans la partie 3. a. qu'il s'agissait d'une déambulation dans plusieurs salles, qui n'était pas indiquée par des barrières ou des guides autres que les danseurs que les visiteurs pouvaient suivre librement. Ils étaient libres de se placer où ils le souhaitaient, mais quelques membres de l'équipe "Dancing Museums" demandaient à certains de reculer ou de se placer autre part, lorsqu'ils allaient gêner la prestation. Cependant, en général, les visiteurs délimitaient eux-mêmes l'espace autour des danseurs, en le modifiant en fonction de comment les danseurs se déplaçaient. Beaucoup de visiteurs s'en allaient lorsqu'une scène était terminée et peu d'entre eux restaient dans les salles après le passage du ou des danseur(s). Très peu d'espace était libre pour se déplacer en tant que visiteur : par exemple, dans la Cour Khorsabad, les visiteurs n'étant pas intéressés par la danse ne pouvaient pas du tout la visiter ou la traverser à cause de l'affluence. Une vue d'ensemble était d'ailleurs quasi impossible, compte tenu de la configuration de l'espace. Quelques applaudissements étaient perceptibles pour la fin de quelques scènes mais n'étaient pas toujours suivis, car il y avait beaucoup de mouvement et le public n'était pas sûr

[417] Dancing Museums, *Dancing Museums*, 2016. Disponible sur : http://dancingmuseums.tumblr.com/post/141141995282/ian-is-from-georgia-usa-and-he-came-across-the

[418] Entretien avec Cécile Vernadat, le 16 mars 2016.

[419] *Ibid*

[420] Entretien avec Anne-Sophie Vergne, le 27 mai 2016.

quand une scène était terminée ou non. Quant au profil du public, il y avait peu de professionnels et de partenaires de la Briqueterie, contrairement aux amateurs de danse ainsi qu'un public lambda très présent[421]. La représentation étant gratuite et en accès libre, cela a attiré beaucoup de visiteurs durant leur parcours.

b. Analyse des difficultés aperçues lors de la représentation finale

Difficultés pratiques : protéger les œuvres, un enjeu encore non résolu

Un des enjeux de projets comme celui-ci est de veiller à la conservation et la protection des œuvres, comme nous l'avons déjà signalé. Cependant, lors de la manifestation, l'affluence du public a été difficilement contrôlée. A plusieurs reprises, certaines personnes du public frôlaient voire touchaient les œuvres, afin de pouvoir mieux voir les danseurs. Dans la Cour Khorsabad par exemple, les danseurs étaient au centre et les visiteurs se plaçant tout autour d'eux, beaucoup d'entre eux passaient derrière le groupe de visiteurs mais touchaient avec leurs dos ou les sacs les taureaux ailés, situés juste derrière la masse du public. De même, dans la salle n°7 où de nombreuses vitrines sont présentes, les visiteurs se penchaient ou s'appuyaient sur les visiteurs pour voir la danse. Les spectateurs, attirés et 'divertis' par les moments dansés, en oublient les vitrines ou les œuvres fragiles qui peuvent être tout autour d'eux. Des barrières pour délimiter l'espace de représentation auraient pu améliorer la circulation et réduire le danger qu'encouraient les œuvres, mais comme souligné par Gill Hart[422], mettre des barrières provoque un changement de rapport entre le danseur et le spectateur, qui sont séparés alors que le but est, au contraire, de faciliter une connexion entre eux. L'absence de délimitations permet de faciliter ce nouveau rapport mais engendre d'autres contraintes comme mentionné plus tôt, telles qu'une incertitude du spectateur, qui peut être déconcerté face à ces danseurs qui s'approchent, les interpellent, s'éloignent.

Le manque de visibilité

Le fait que les danseurs ne cessent de bouger dans l'espace, dansent pour de courtes scènes et poursuivent la déambulation, a grandement perturbé le flux des visiteurs. Bien que l'affluence du public montre un certain intérêt, des problèmes de visibilité se sont posés. La place qu'occupent les visiteurs, assez réduite et souvent exiguë est la même que celle des danseurs, réduisant déjà la possibilité d'avoir une vue d'ensemble. Les photos présentes dans

[421] Entretien avec Anne-Sophie Vergne, le 27 mai 2016.

[422] HART, Gill, responsable service éducatif de la National Gallery,"National Gallery" in *Le corps collectif : abolir les frontières entre spectateur et créateur,* colloque, MAC VAL, 19 mars 2016, Vitry-Sur-Seine.

l'annexe 5 montrent bien les difficultés pour percevoir nettement la représentation. La salle 1 bis avec deux larges accès permettait d'avoir une grande salle sans risque pour les collections, qui semblait bien pendant les répétitions, mais en réalité, elle a été vite saturée. Le public se gênait de nombreuses fois, car très peu de visiteurs pouvaient voir correctement. Par ce manque de visibilité qui concernait la majorité des visiteurs, l'expérience en devient négative. Beaucoup ont été plus frustrés de n'avoir vu qu'une partie de la représentation, sans voir la majorité des différentes scènes proposées. Le rapport entre le public et la fonction de déambulation même est également intéressant à souligner. Une grande partie du public ne voyait pas toujours où les danseurs allaient et où se déroulaient les prochaines scènes, et semblait parfois un peu perdu. Ceci était renforcé par l'affluence du public et l'absence de guides pour diriger le public. Cependant, cette liberté du spectateur est aussi ce qui fait la particularité de la danse dans les musées. L'imprécision, la surprise des moments dansés, laissent le spectateur libre d'en tirer ce qu'il souhaite, sans le contraindre à rester jusqu'à la fin. Le fait que certains spectateurs restent pour voir les œuvres montrent bien que la danse dans le musée a permis au spectateur en question de s'arrêter à un endroit qui l'interpellait, sans s'obliger à poursuivre la déambulation. De plus, ce manque de données pratiques précises est aussi voulu par les danseurs : Tatiana expliquait que le but était aussi de surprendre le spectateur avec ces moments, de l'interpeller et lui faire ressentir quelque chose [423].

Le danger de ne pas établir de lien entre la chorégraphie et les œuvres

Un autre enjeu essentiel repéré pendant "Dancing Museums" a été la difficulté de ne pas focaliser le regard du visiteur sur les danseurs, mais de l'inciter à regarder les œuvres, sujet de la déambulation. Compte tenu de l'affluence le jour de la représentation, les œuvres près des danseurs n'étaient pas bien visibles, et à plusieurs reprises, le public tournait le dos aux œuvres. Comment la danse peut-elle donc interagir avec les œuvres, sans leur monopoliser l'attention des spectateurs? Comment faire passer le regard du spectateur entre le danseur et l'œuvre, sans qu'ils lui tournent le dos à l'une ou à l'autre ? Malgré le but visé par "Dancing Museums", ces questions restent pertinentes car la réalité ne permet pas toujours de développer ce qui a été souhaité. De plus, certains spectateurs ont également exprimé leur surprise de ne pas voir un dialogue plus explicite avec les œuvres, comme par exemple, la reproduction des mêmes gestes que la statue du prince de Lagash[424] ou s'approcher de certaines œuvres. Pour certains visiteurs,

[423] Participation à la réunion du lundi 7 mars avec les amateurs et la chorégraphe

[424] Musée du Louvre, *Gudea, prince de lagash, statue assise dédiée au dieu Ningishzida - Musée du Louvre - Paris*, 2016. Disponible sur : http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/gudea-prince-de-lagash-statue-assise-dediee-au-dieu-ningishzida

la déambulation ne mettait pas en avant les œuvres. Bien que cela relève de la subjectivité, ces commentaires concernaient surtout la fin de la déambulation qui proposait moins de gestes associés aux œuvres. Ceci permet de soulever une autre difficulté : si les visiteurs rejoignent, en cours de route la déambulation, il y a un risque qu'ils ne comprennent pas complètement le projet et s'en désintéressent. Pour un public non initié à la danse, le manque d'explication et d'explicitation pourrait renforcer leur incompréhension. Il serait peut-être nécessaire d'accompagner la danse par une autre forme de médiation.

Conclusion

Le projet européen "Dancing Museums" propose ainsi, par un système de résidences, de repenser les rapports entre l'œuvre et le public. Sur une période de deux ans, ce travail de recherche allie néanmoins plusieurs acteurs avec des points de vue à faire converger : les musées, les conservateurs et la sécurité, les danseurs et structures de danse, tous ces acteurs interviennent dans le processus. L'enjeu est de taille mais permet de produire un acte chorégraphique montrant tout le travail effectué, comme au Louvre. La danse y était utilisée comme outil de médiation, véhicule entre le patrimoine oriental et le public, qui suit les danseurs dans leur déambulation ou quitte la représentation, suivre son propre parcours. Malgré le travail investi par les danseurs, l'affluence n'a pas manqué de poser quelques difficultés : tous les publics n'ont pas été touchés de la même manière, n'ont pas vu les mêmes choses avec la même interprétation, mais tous ont pu expérimenter leur propre corps dans cet espace muséal, bien que pour certains, l'expérience en a été quelque peu négative. Néanmoins, s'il y a eu autant de monde, cela ne veut-il pas dire que l'expérience a été un succès, qu'elle a intéressé de nombreux publics ? Faut-il restreindre l'accès à la prestation dansée mais ainsi privilégier la qualité d'une réception du public, ou faut-il mieux envisager la quantité, et permettre à un large public de venir, mais savoir si une réelle compréhension du discours dansé a été possible ? Ces questions resteront pour le moment en suspens, afin d'étudier notre second cas d'étude.

II. Danse dans les monuments historiques : "Monuments en mouvement", par le Centre des Monuments Nationaux

1. Présentation du projet : faire découvrir autrement les lieux patrimoniaux

Notre second cas d'étude s'intitule "Monuments en mouvement", organisé par le Centre des Monuments nationaux (CMN). Etablissement public rattaché au Ministère de la Culture et de la Communication et "héritier de la Caisse nationale des monuments historiques et préhistoriques créée en 1914"[425], le CMN s'occupe des monuments historiques appartenant à l'Etat, les monuments nationaux, selon trois missions : "la conservation des monuments historiques et de leurs collections, la diffusion de leur connaissance et leur présentation au public le plus large et le développement de leur fréquentation et leur utilisation."[426] Fondé sur un principe de réseau qui mutualise les ressources financières, les compétences et les moyens[427], le CMN gère aujourd'hui 100 monuments[428], et a un taux d'autofinancement de 85% en 2014, possible grâce à quelques monuments qui ont des recettes élevées, tels que l'Arc de triomphe et l'abbaye du Mont Saint Michel[429]. Concernant les publics, le CMN concentre beaucoup d'efforts sur le public scolaire et jeune, en organisant des activités et des visites, permettant d'accueillir en 2014 515 000 élèves[430]. Avec environ 9,5 million de visiteurs en 2014[431], le CMN a donc une place privilégiée dans l'offre culturelle française.

Première édition

Le projet "Monuments en mouvement" est donc à l'initiative du CMN et propose des œuvres dansées *in situ* dans des monuments historiques. Ce projet a été lancé en 2015, par Simon Pons-Rotbardt, engagé par l'actuel président du CMN, Philippe Bélaval, afin de développer les activités du spectacle vivant[432]. Après avoir créé des projets reliés à la musique et à la lecture, Simon Pons-Rotbardt a travaillé sur la danse, afin d'ouvrir les lieux patrimoniaux, en interrogeant les stéréotypes figés du patrimoine et en soulignant les rapports entre le mouvement et l'architecture[433]. Pour cela, il a fait appel à quatre chorégraphes de renommée nationale afin

---

425 Centre des Monuments Nationaux, *Notre histoire, nos valeurs*, 2016. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Qui-sommes-nous/Notre-histoire-nos-valeurs

426 *Ibid*

427 *Ibid*

428 Entretien avec Simon Pons-Rotbardt, programmateur au Centre des Monuments Nationaux, 06 mai 2016.

429 Centre des Monuments Nationaux, *Rapport d'activité 2014*, 2014. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/view/pdf/219035, p. 5

430 *Ibid*, p.33

431 *Ibid*, p.4

432 Entretien avec Simon Pons-Rotbardt, *op. cit.*

433 *Ibid*

de travailler sur “les thèmes de l'existant, de la mémoire, de l'héritage et aux façons de ‘mettre en mouvement’ les lieux patrimoniaux pour les faire découvrir autrement.”[434] Radhouane El Meddeb, Nathalie Pernette, Thomas Lebrun et Yoann Bourgeois ont donc été les premiers chorégraphes à participer et ont proposé de nouvelles créations, comme souhaité par le CMN. La première édition détaillée dans la figure 3, s'est déroulée en 2015, d'avril à octobre, où huit lieux patrimoniaux ont été investis.

Figure 3 : Les prestations dansées de la première édition de “Monuments en mouvement”[435]

Chorégraphes	Lieux patrimoniaux	Dates (2015)
Radhouane El Meddeb, *Heroes, prélude*	Panthéon	14 et 15 avril
Nathalie Pernette, *La Figure du gisant*	Abbaye de Cluny Basilique de Saint Denis	12 et 13 juin 17 octobre
Yoann Bourgeois, *Cavale*	Trophée d’Auguste à La Turbie Place Forte de Mont-Dauphin	13 et 14 juin 30 et 31 juillet
Thomas Lebrun, *Où chaque souffle danse nos mémoires*	Château d’Azay-le-Rideau Palais Jacques Cœur Château de Châteaudun	11 septembre 13 septembre 15 septembre

Le recours à la danse permet, selon Philippe Bélaval, de faire intervenir une nouvelle dimension dans les monuments : chargée d'une “puissance d'évocation poétique”[436], elle crée, par un jeu de “mises en tension inédites entre immobilité et mouvements, [...] des “nouveaux moments de partage culturel”[437] et “d'émotions sensorielles”[438]. La danse est non seulement vue comme un outil développant une sensibilité particulière reliée au patrimoine monumental, mais est également une “source d'inspiration et un cadre de travail extraordinaire”[439] pour les artistes eux-mêmes. Elle revitalise ainsi l’image d’un lieu tout en apportant un nouveau regard esthétique et émotionnel, pour le public et les artistes. L'association de la danse et du patrimoine n'est pas si contradictoire, car “le monument et l’œuvre dansée occupent un terrain. Ils s’y déploient par mouvements successifs d’expansion ou de repli, et lui donnent sa mesure, qui est faite tantôt d’infini, tantôt d’intimité”[440] et tous deux induisent une temporalité différente, celle

[434] Centre des Monuments Nationaux, *Communiqué de presse - Monuments en mouvements*, 2015. Disponible sur : https://presse.monuments-nationaux.fr/view/pdf/226294, p.1
[435] *Ibid, p.5*
[436] *Ibid.*, p.3
[437] *Ibid*
[438] *Ibid*
[439] *Ibid*
[440] *Ibid*

d'un “passé révolu”[441] pour le monument, ou celle qui “suspen[d] l’écoulement des heures quotidiennes en nous imposant le rythme de sa temporalité propre.”[442]

Un système de réservation avait été mis en place : les visiteurs intéressés devaient réserver leur place auprès de l'équipe du monument. Les prestations n'étaient ouvertes qu'à ceux ayant réservés, en dehors des horaires d'ouverture en général, empêchant tout public de librement voir la prestation. La forme des spectacles présentés était très variée. L’annexe 6 présente des photos de chacune des prestations. La première représentation, au Panthéon avec Radhouane El Meddeb a été très symbolique, en mettant en avant comment la danse pouvait être “une discipline artistique accessible à tous [...] explor[ant] l’instant mystérieux”[443] des hommes et femmes “d'exception”[444] du Panthéon. Le spectacle *Heroes, prélude*, présentait 9 danseurs amateurs, que le chorégraphe a recrutés et formés au CENTQUATRE, partenaire du CMN[445]. En justaucorps fluo, ces danseurs ont évolué sur une scène de 2 mètres sur 2, dansant pour exprimer la vie et leur identité propre[446], et terminaient devant l'ouverture des grandes portes du Panthéon. Pour Nathalie Pernette, le CMN est rentré en première fois en production, car il accompagne l'artiste pendant trois ans, afin qu'elle crée *Une Pierre presque immobile* dont le premier volet a été créé et présenté à l'Abbaye de Cluny. En résidence dans plusieurs endroits dont l'abbaye et l’Atelier 231, un Centre national des arts de la rue à Sotteville-lès-Rouen, avec quatre danseurs de sa compagnie, elle a créé une forme déambulatoire à l'Abbaye intitulé *La Figure du Gisant*, repris à la basilique de Saint Denis en septembre 2015. Ce spectacle, composé de sept scènes, était suivi par le public dans plusieurs lieux de l'abbaye, et a permis de lire le monument et ses différentes couches historiques par la danse, mais aussi, grâce aux costumes gris, sobres, rappelant les robes religieuses et à la gestuelle, faisant “revivre le passé de l’abbaye et ces curieux fantômes portés par les corps des danseurs”[447]. Yoann Bourgeois a mêlé danse et l’art du cirque avec l'adaptation de sa pièce *Cavale*, à la place forte de Mont Dauphin, entourée des pics alpins ou au Trophée d’Auguste à La Turbie, devant l'horizon maritime, où le spectacle est resté à un endroit fixe[448]. Enfin, Thomas Lebrun a également été produit par le CMN, qui lui

---

441 *Ibid*
442 *Ibid*
443 *Ibid*, p.4
444 *Ibid*
445 Entretien avec Simon Pons-Rotbardt, *op. cit.*
446 DELAMARRE, Constance, "'Heroes, prélude' ou quand la danse hip-hop entre au Panthéon', in : *Toute la culture*, 18 avril 2015. Disponible sur : http://toutelaculture.com/spectacles/danse/heroes-prelude-ou-quand-la-danse-hip-hop-entre-au-pantheon/
447 IZRINE, Agnès, "Nathalie Pernette à l'Abbaye de Cluny" in: *Danser Canal Historique*, 2015. Disponible sur: http://dansercanalhistorique.fr/?q=content/nathalie-pernette-l-abbaye-de-cluny
448 Paris Art, *Yoann Bourgeois*, 2015. Disponible sur : http://www.paris-art.com/exposition-art-contemporain/cavale-monuments-en-mouvement/bourgeois-yoann-/17696.html

a demandé une pièce prenant comme thématique générale, la mémoire, les fantômes agnostiques et leur présence. Le chorégraphe, directeur du Centre chorégraphique national (CCN) de Tours a créé sa pièce dans le CCN à partir de certaines matières chorégraphiques, avant de la représenter dans les trois lieux patrimoniaux. La représentation n'était pas la même dans chacun des monuments, car, d'après Thomas Lebrun, ce sont les époques et "le lieu qui nous f[ont] travailler différemment [...] A chaque fois nos improvisations, nos performances et nos ressentis changent"[449]. De plus, sa pièce n'était pas un spectacle déambulatoire, le public était invité à parcourir le monument librement, et trouvait ici et là des séquences dansées, notamment dans des endroits cachés ou peu fréquentés. Chaque membre du public n'a donc pas expérimenté la représentation de la même façon, et en ressortait avec une expérience unique, pouvant être partagé avec les autres publics présents.

Édition 2016

Après le succès rencontré en 2015 avec plus de 5 000 spectateurs[450], le CMN a décidé de poursuivre ce projet. Simon Pons-Rotbardt a donc organisé la deuxième édition de "Monuments en mouvement" : la structure est la même mais le nombre de chorégraphes qui interviennent augmente. Neuf artistes ont été prévus pour cette année dans neuf lieux patrimoniaux, avec une nouveauté, l'intégration du cirque dans la programmation. La "dimension familiale et populaire"[451] du cirque permet d'élargir le public qui pourrait être intéressé aux familles et jeunes enfants, tout en restant dans l'idée d'un "art du mouvement contrôlé et de l'occupation de l'espace"[452]. La figure 4 détaille les prestations de l'année 2016[453].

[449] MORAIN, Odile, "Le chorégraphe Thomas Lebrun met les monuments en mouvement", in : *CultureBox*, 14 septembre 2015. Disponible sur : http://culturebox.francetvinfo.fr/scenes/le-choregraphe-thomas-lebrun-met-les-monuments-en-mouvement-227343

[450] Entretien avec Simon Pons-Rotbardt, *op. cit.*

[451] Centre des Monuments Nationaux, *Communiqué de presse - Monuments en mouvements*, 2016. Disponible sur : https://presse.monuments-nationaux.fr/view/pdf/840726, p. 2

[452] *Ibid*

[453] *Ibid,* p.3-10

Figure 4 : Les prestations dansées de la deuxième édition de "Monuments en mouvement"

Chorégraphes/artistes	**Lieux patrimoniaux**	**Dates (2016)**
Chloé Moglia, *Opus Corpus* (cirque) Clément Dazin, *Bruit de couloir* (cirque)	Abbaye du Mont Saint Michel	18 mars
Nathalie Pernette, *La Figure du gisant*	Basilique de Saint Denis Abbaye du Thoronet	12-13 mai 17-18 septembre
Nacera Belaza, *Le Cri*	Cloître de la Psalette, Tours	11 juin
Thomas Lebrun, *Où chaque souffle danse nos mémoires*	Conciergerie, Paris Abbaye du Mont Saint Michel	16 juin 18 juin
Yoann Bourgeois, carte blanche	Fort Saint- André, Villeneuve-Lez-Avignon	Du 8 au 16 juillet
Yuval Pick, *Hydre*	Monastère royal de Brou	23-24 juillet
Tatiana-Mosio Bongonga, *Grande traversée* (cirque)	Château et remparts de la cité de Carcassonne	6 août
Carolyn Carlson, *Giotto Solo*	Panthéon	19 septembre

Des résidences artistiques sont également prévues, avec Johann Le Guillerm, Nacera Belaza et Tatiana-Mosio Bongonga au monastère de Saorge, ainsi qu'à la maison George Sand à Nohant, le cirque Bidon (du 01 avril au 29 mai) et Nathalie Pernette en octobre. Ces résidences permettent de mettre à disposition des lieux inspirants aux artistes, sans contraintes de visites de différents publics par exemple, afin de travailler sur leurs futures pièces, qui seront présentées dans d'autres lieux ou à l'occasion de festivals, comme pour Nacera Belaza.

Comparé à l'année dernière qui était axée sur la production, l'édition de 2016 est centrée sur la cession de spectacles[454]. A l'exception des spectacles de Nathalie Pernette et de Thomas Lebrun produits l'années dernière et repris cette année, le CMN a acheté la plupart des spectacles présentés, et les artistes ont adapté leur travail, afin de le présenter dans les lieux qui leur sont attribués[455]. De même qu'en 2015, un système de réservation a été mis en place et la forme des spectacles varie. Nathalie Pernette conserve la forme déambulatoire de *La Figure du Gisant* et Thomas Lebrun propose la même liberté au spectateur. Les artistes circassiens, tels que Chloé Moglia, Clément Dazin et Tatiana-Mosio Bongonga proposeront une forme fixe. Pour les autres artistes, la forme n'a pas encore été définie.

[454] Entretien avec Simon Pons-Rotbardt, *op. cit.*
[455] *Ibid*

Pour le moment, les spectacles des artistes circassiens au Mont Saint Michel et celui de Nathalie Pernette se sont produits avec un grand succès. A l'abbaye du Mont Saint Michel, chef d'œuvre architectural et monument religieux célèbre, les solos de Chloé Moglia et Clément Dazin ont investi l'espace du réfectoire, en créant un sentiment d'élévation avec la trapéziste qui s'est confrontée à la "virtuosité architecturale du Mont Saint Michel, [...] un espace tout en verticalité"[456]. Clément Dazin a quant à lui créé, dans le même lieu, une ambiance mystérieuse dans le clair-obscur, en mêlant danse contemporaine, théâtre gestuel, danse hip-hop et jonglage, dans une "lenteur somnambule"[457]. Le spectacle de Nathalie Pernette[458] a matérialisé les figures des gisants de la Basilique Saint Denis, lieu hautement symbolique puisque conservant les sépultures de nombreux rois et reines de France du VIIème au XIXème siècle. En suivant les fantômes-danseurs parcourir toute la basilique avec 5 scènes, le public assiste au réveil des danseurs gisants sur le sol, drapés dans des suaires. Entre immobilité et agitation gestuelle, silence et interventions avec le public, les revenants animent les sculptures funéraires et emportent le spectateur dans une visite du monument à la fois "fantastique et étrange"[459], associant le souffle et les mouvements des danseurs aux figures de pierre. Le public suivait le danseur qui avait un grand bâton de marche, le "passeur" qui avait été indiqué par un membre de la compagnie Pernette lors du discours d'introduction aux visiteurs. De la musique religieuse était diffusée pour accompagner les danseurs qui, au fur et à mesure de la pièce, parvenaient à s'exprimer, passant de souffles rauques, de chuchotements, à des bruitages, des mots lancés au public. Les interactions avec celui-ci étaient nombreuses et invitaient par exemple un membre du public à s'avancer dans l'espace de représentation, ou à tenir le bâton du danseur. La dernière scène a vu ces interactions s'intensifier avec par exemple, les danseurs touchant le public, et donnant un baiser sur la joue d'un des spectateurs, l'invitant à faire de même. Ceci semblait illustrer la vie qui anime de plus en plus les danseurs-gisants. L'annexe 7 présente des photos des prestations de Chloé Moglia, Clément Dazin et de Nathalie Pernette.

[456] JEAN-CALMETTES, Aïnhoa, DE LOGIVIERE, Jean-Roch, "Spiritualité du corps", in : *Mouvement*, 9 avril 2016. Disponible sur: http://www.mouvement.net/critiques/critiques/spiritualite-du-corps

[457] *Ibid*

[458] Les détails qui suivront sont issus de notre participation et observation du spectacle *La Figure du gisant*, le 12 mai 2016.

[459] DURAND, Manon, "Résurrection royale : de la danse à Saint Denis", in : *Je beurre ma tartine*, 6 novembre 2015. Disponible sur: https://jebeurrematartine.com/2015/11/06/resurrection-royale-de-la-danse-a-saint-denis/

Choix des chorégraphes et des monuments

Il est intéressant de se pencher sur le choix des danseurs et des monuments. En effet, nous pouvons remarquer que les chorégraphes de la première édition sont très connus et bénéficient déjà d'une reconnaissance artistique. Ceci a permis de lancer le programme avec un certain retentissement auprès de la presse et des publics. En 2016, une fois que le projet a déjà conquis, de jeunes artistes comme Yuval Pick et les circassiens sont programmés aux côtés de grands artistes, tels que Carolyn Carlson, Nathalie Pernette et Thomas Lebrun, leur permettant de bénéficier d'une présence accrue auprès des médias et du public, étendant "au domaine de la danse la mission de transmission"[460] du CMN, selon Philippe Béléval.

La particularité de "Monuments en mouvement" est également de ne pas simplement mettre une œuvre dansée dans un lieu patrimonial. En effet, l'œuvre en question est pensée et adaptée si elle n'est pas créée *in situ*, au monument, à son architecture, à son histoire et à son atmosphère. Ces artistes sont donc également choisis par Simon Pons-Rotbardt en fonction de leur ressenti et expérience artistique. Par exemple, Nathalie Pernette a beaucoup travaillé dans l'espace public et est habituée à travailler dans des conditions bien différentes d'une salle de spectacle. Tout comme Thomas Lebrun, elle apprécie beaucoup le patrimoine bâti. Ceci sera plus détaillé dans la partie 2. Bien que Simon Pons-Rotbardt connaisse certains artistes de manière personnelle, le point commun de tous les artistes conviés est leur politique de l'espace, essentiel selon Simon Pons-Rotbardt, puisque les monuments jouent un rôle prépondérant dans l'appréhension de l'espace d'une œuvre chorégraphiée ou d'une pièce de cirque.

Concernant les monuments investis, c'est le CMN, connaissant bien le réseau et chacun des monuments, qui les a choisis. Les équipes respectives de chaque monument ont été néanmoins consultées afin de déterminer s'il était judicieux et pertinent de proposer tel spectacle. La plupart des monuments sont actifs et connus, en particulier pour la première édition afin d'attirer, avec le Panthéon et la Basilique de Saint Denis ou le Palais Jacques Cœur à Bourges. Le Panthéon a permis d'inaugurer la première de "Monuments en mouvement", créant un temps fort et permettant d'être médiatisé. Cependant, certains autres monuments investis étaient moins connus, tels que le Château de Châteaudun en Eure-et-Loir. La deuxième édition a également recours à des monuments connus et moins connus, tels que le fort Saint André à Villeneuve-lez-Avignon, afin de rééquilibrer l'action culturelle. Tous les monuments sont d'ailleurs répartis au travers de la France, et ne se concentrent pas dans Paris ou dans certaines métropoles, comme le cloître de la Psalette par exemple situé près de Tours. L'ambition de Simon est également de

[460] Centre des Monuments Nationaux, *Communiqué de presse - Monuments en mouvements*, 2016*, op. cit.*, p.2

créer une vraie entente et poésie avec l'artiste. Par exemple, Nathalie Pernette était très attachée à l'abbaye du Thoronet, et a pu y créer *La Figure du gisant*. L'objectif est également de permettre aux artistes de la danse ou du cirque d'être conquis par les monuments, et de créer des rapports affectifs, permettant de prolonger les partenariats entre les artistes, les équipes du monument et le CMN pour de futurs projets.

Budget et politique partenariale

Concernant le budget, l'opération sur l'ensemble de la France est de 150 000€ pour 2015 et 2016[461]. Bien que cela reste relativement peu pour un projet ponctuel d'une telle envergure, il a permis à la première édition de rentrer en production pour deux spectacles, avec 40 000€ à Thomas Lebrun et 40 000€ à Nathalie Pernette. La deuxième édition, plutôt axée sur la cession de spectacles a permis de tous les acheter, à l'exception de celui au monastère royal de Brou qui a été produit. Au regard du budget, chaque monument est investi pour une ou deux représentations car le budget ne permet pas de programmer des séries mais nécessite d'équilibrer l'ensemble de la programmation. L'ambition de produire et d'acheter des spectacles tient également compte d'une économie d'échelle non négligeable et d'une politique de réseau. Entrer en production sur une création faite en 2015 permet de la reprogrammer pendant plusieurs saisons dans d'autres lieux, ce qui est le cas pour Thomas Lebrun et Nathalie Pernette. Cela permet d'augmenter progressivement l'offre et la visibilité auprès du public. Le reste du budget, c'est-à-dire 70 000€ sont consacrés à la communication et autres nécessités.

De plus, le projet est basé sur une politique partenariale très importante. En effet, le choix du spectacle et du lieu n'est jamais du simple ressort du programmateur, en l'occurrence Simon Pons-Rotbardt. Pour chacune des programmations, des renforts locaux lui permettent de réfléchir et de proposer un spectacle avec les équipes du monument et de l'action culturelle de la ville ou de la région. Par exemple, les prestations de Chloé Moglia et Clément Dazin ont été organisées dans le cadre du festival "SPRING", un festival des nouvelles formes de cirque en Normandie[462]. Le spectacle de Nacera Belaza se situe au cloître de la Psalette dans le cadre du festival "Tours d'Horizon" du Centre chorégraphique national (CCN) de Tours[463], de même que les prestations de Thomas Lebrun à la Conciergerie et à l'Abbaye du Mont-Saint-Michel. La carte blanche à Yoann Bourgeois au Fort Saint-André et le spectacle de Yuval Pick au monastère

[461] Les détails qui suivront, sauf mention contraire, sont issus de notre entretien avec Simon Pons-Rotbardt, *op. cit.*

[462] Spring, *Festival Spring*, 2016. Disponible sur : http://www.festival-spring.eu/wp-content/uploads/programme-spring-2016-version-mail.pdf

[463] Centre chorégraphique de Tours, *Festival Tours d'horizons*, 2016. Disponible sur: http://www.ccntours.com/saison/festival-tours-dhorizons_1

royal de Brou sont respectivement intégrés au festival “Villeneuve en Scène”, en partenariat avec le CCN de Grenoble et au festival “A la folie... pas du tout!” de Bourg-en-Bresse, en partenariat avec le CCN de Rillieux-la-Pape[464].

2. Point de vue des institutions

a. Le CMN, représenté par Simon Pons-Rotbardt, programmateur[465]

Initiateur des projets de musique et de lecture, Simon Pons-Rotbardt avait depuis longtemps souhaité intégrer de la danse dans les monuments. Bien que cela ait déjà été fait, le projet “Monuments en mouvement” est novateur dans le sens où il propose un programme national, pertinent et réfléchi. Selon le programmateur, l’art vivant de la danse permet de réinterroger les stéréotypes figés du patrimoine et de montrer que ces lieux patrimoniaux peuvent être investis par du mouvement, celui des danseurs mais aussi celui du public. Au travers d'une telle programmation, Simon cherche, dans un premier temps, à faire sortir la danse du plateau, et propose un nouveau cadre de travail et de rencontre avec le public, afin de (ré)écrire une histoire qui ralentit ou accélère les rythmes, qui confronte le mouvement à l'immobilisme, qui permet une lecture architecturale et une activation différente des monuments. Ainsi, revisiter le monument au travers du corps en mouvement, lui semble intéressant, précisément à cause de la dimension paradoxale de la danse face au patrimoine bâti. Ce projet souligne également un nouveau regard sur le monument et le démocratise, en l'investissant d'une nouvelle manière par “diverses formes d’expressions artistiques, au sein même de l’espace public”[466]. De plus, cela lui permet de travailler sur de nombreuses dimensions, qui sont pertinentes car délicates : quelle est la place de la danse ou du cirque dans l'espace public, et encore plus dans les lieux sacrés ? Avons-nous le droit d'investir un lieu sacré avec du mouvement ? Ces questions intéressent le programmateur car elles ne sont pas évidentes et questionnent le fonctionnement de notre société et nos préjugés. Par exemple, il a eu beaucoup de difficultés à programmer Nathalie Pernette à la Basilique Saint Denis, car les membres religieux ne voulaient pas de scènes évoquant la nudité, trop explicites et provocatrices, allant à l'encontre du lieu religieux et pouvant créer un scandale. Il conçoit que la danse est “toujours un peu suspecte [...] et charrie avec elle des peurs liées au débordements des corps, à la nudité notamment [et il a dû] assur[er] aux représentants du clergé [qu'il ne voulait] pas provoquer,

---

[464] Centre des Monuments Nationaux, *Monuments en mouvements - Yuval Pick*, 2016. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Monuments-en-mouvement-Yuval-Pick

[465] Sauf mention contraire, les détails suivants sont issus de l’entretien avec Simon Pons-Rotbardt, le 06 mai 2016.

[466] SANTI, Agnès, *op. cit.*

mais au contraire, redonner à ces lieux toute leur puissance spirituelle."[467] Ceci constitue une des difficultés rencontrées, qui associe la danse à des spectacles provocateurs et osés. Face aux préjugés portés sur la danse contemporaine, il lui a semblé d'autant plus pertinent d'intégrer de la danse dans ces lieux sacrés, d'aller à l'encontre des stéréotypes et ainsi diffuser la danse dans des lieux qui auraient, sans l'appui du CMN, peut-être eu du mal à proposer une telle programmation. Dans la même perspective, le cirque est souvent considéré comme un art moins légitime : le faire intervenir dans des lieux patrimoniaux permet de réfléchir à la place accordée au cirque et revaloriser cet art. Au travers de la programmation 2016, il y a eu également la volonté de travailler sur la diversité et d'interroger la place de la femme dans les lieux sacrés. Prenant l'exemple du Panthéon où seules 4 femmes sont présentes sur 85 personnes, Simon souhaite, au travers de "Monuments en mouvement", engager une réflexion sur la diversité et la parité. Faire appel à des artistes femmes a donc été essentiel, et associer Carolyn Carlson au Panthéon revête également un symbole fort, tout comme trouver et présenter une artiste funambule, Tatiana-Mosio Bongonga.

"Monuments en mouvement" tente également de répondre aux événements récents, tels que les attentats de novembre 2015, qui ont, selon lui, instauré un climat tendu et compliqué. Simon a notamment eu des difficultés avec la montée des intégristes catholiques. En effet, les deux prestations de Chloé Moglia et Clément Dazin ont failli être annulées à l'abbaye du Mont Saint Michel, face aux protestations de certaines associations. Philippe Bélaval souligne également "une montée des crispations religieuses vis-à-vis de l'expression culturelle libre [..] [avec] des pressions ou à des tentatives de censure"[468]. Face à ce climat d'insécurité où les mots justes sont parfois durs à trouver, la danse et le cirque paraissent à Simon un médium pertinent, qui, en travaillant sur la suspension, sur un point d'équilibre et sur le mouvement, permettent à un établissement public comme le CMN, de raconter et d'interroger beaucoup de choses d'une manière visuelle et émotionnelle. Philippe Bélaval affirme de même que "Monuments en mouvement", dans "un esprit militant"[469], revendique "la liberté de création par des créateurs de tous horizons, avec des formes ouvertes sur les cultures du monde"[470]. L'art du mouvement, la place de la femme, la liberté d'expression sont autant de questions que "Monuments en mouvement" met en avant, avec une représentation artistique qui active les lieux patrimoniaux,

[467] IZRINE, Agnès, "Nathalie Pernette à l'Abbaye de Cluny", *op. cit.*
[468] LE NAIRE, Olivier, "Laïcité et chrétienté en croisades sur le Mont-Saint-Michel", in : *L'Express*, 18 février 2016. Disponible sur: http://www.lexpress.fr/actualite/societe/laicite-et-chretiente-en-croisades-sur-le-mont-saint-michel_1764293.html
[469] SANTI, Agnès, "Fabriquer des occasions d'émerveillement", in : *La Terrasse*, 25 février 2016. Disponible sur: http://www.journal-laterrasse.fr/focus/fabriquer-des-occasions-demerveillement/
[470] *Ibid*

y intègre une notion de joie, “d’émerveillement, des rencontres avec ce qui étonne, ce qui fait réfléchir, ce qui éveille”[471].

b. La Basilique de Saint Denis

La basilique de Saint Denis a accueilli, dans le cadre de “Monuments en mouvement”, *La Figure du Gisant* de Nathalie Pernette, en octobre 2015 et en mai 2016. Puisque nous avons pu voir le spectacle en mai dernier, il nous a semblé pertinent de nous entretenir avec Joséphine Marino, chargée des actions éducatives et de l'action culturelle à la Basilique de Saint Denis, afin d'obtenir son point de vue sur le projet[472].

Une lente ouverture à la contemporanéité, face aux difficultés

Pour Joséphine Marino, accueillir “Monuments en mouvement” permet de répondre à cette récente dynamique d'associer spectacle vivant et patrimoine. Cependant les monuments historiques ne sont pas adaptés pour accueillir du spectacle vivant, contrairement aux musées, et de fortes contraintes marquent les monuments, car du chauffage est par exemple difficile à mettre en place. Le quotidien du personnel est également très chargé et programmer de la danse nécessite une lourde organisation non négligeable pour l’équipe de 20 personnes de la basilique. Par ailleurs, jusque dans les années 2000, Joséphine considère qu'il a été très difficile d'aller à l'encontre des responsables de monuments qui préféraient protéger le patrimoine que l'ouvrir à d'événements culturels. Contrairement aux musées, les monuments ont mis du temps avant d’accueillir de l'art contemporain et du spectacle vivant. Avant “Monuments en mouvement”, la basilique avait déjà une programmation culturelle. Par exemple, le festival de musique classique de Saint-Denis[473] mis en place depuis 15 ans, propose des concerts prestigieux et permet à un public fidèle de participer à des événements.

Une récente politique : associer contemporanéité et patrimoine

Aujourd'hui, la volonté est de se détacher d'un aspect purement historique ou classique, et de faire place à des artistes vivants qui créent spécialement pour le patrimoine et le monument. L'art contemporain commence à tenir une vraie place au cœur des monuments historiques. Une première tentative avait été faite en 2005, quand le ministère de la culture et de la communication avait invité les monuments à choisir une œuvre issue du fond national d'art

[471] *Ibid*

[472] Sauf mention contraire, les détails suivants sont issus de l’entretien avec Joséphine Marino, le 03 mai 2016.

[473] Festival de Saint-Denis, *Festival de Saint-Denis*, 2016. Disponible sur : http://www.festival-saint-denis.com/

contemporain, afin de l'exposer. Le Panthéon avait par exemple accueilli une anamorphose de Garouste[474]. Mais les réactions de la presse et du public avaient été en grande partie très négatives, trouvant le côtoiement d'œuvres contemporaines et du patrimoine insensé et osé à l'époque. Selon Joséphine, il a fallu attendre le renouvellement des générations, ainsi que l'instauration de nouvelles dynamique et d'un nouveau regard sur le patrimoine, en parallèle de l'impulsion donnée par le ministère de la culture, pour permettre aux monuments de progressivement intégrer de la création d'artistes vivants. Par exemple, d'octobre 2015 à juin 2016, l'exposition *Grandes robes royales* de Lamyne M. mêlant tissus contemporains et femmes de l'histoire était présente dans la crypte de la basilique[475]. "Monuments en mouvement" relève de cette même ambition : l'intervention de Nathalie Pernette en 2015 était la première fois que la danse investissait la basilique. Ce projet constitue une véritable opportunité d'ouvrir les lieux patrimoniaux à la danse, de proposer de nouveaux événements culturels qui nourrissent une nouvelle approche et relation avec le monument. Joséphine souhaitait justement cette confrontation entre contemporanéité artistique et patrimoine, car cela lui paraît important dans le renouvellement du patrimoine mais également dans l'appréhension de nouvelles méthodes et de nouvelles dynamiques dans le monde culturel. De plus, les événements culturels permettent d'accueillir un autre type de publics dans les monuments, et répondent à leur volonté de démocratisation et d'ouverture des monuments. La diffusion médiatique de "Monuments en mouvement" tend à être large, afin d'élargir le public touché. Joséphine souligne, qu'au contraire, la politique de diffusion de la basilique tend à être plus restreinte, plus locale, en raison des ressources à leur disposition mais surtout car le public de proximité, local et des villes aux alentours, leur paraît pertinent à mobiliser.

<u>De véritables échanges artistiques et culturels</u>

L'accueil de *la Figure du Gisant* a aussi permis de faire rencontrer l'équipe de la basilique et les danseurs de la compagnie de Nathalie Pernette. D'un point de vue technique et artistique, Nathalie Pernette a ressenti le besoin de venir à la basilique, s'en inspirer et s'en imprégner, afin de déterminer comment le corps pourra s'intégrer face à l'architecture et l'aura du lieu. Joséphine a aussi exprimé le besoin que la création présentée ait un sens et un lien avec le monument, et qu'elle ne soit pas simplement intégrée sans prise en compte du contexte.

[474] Centre national des arts plastiques, *Le Panthéon - Centre national de arts plastiques*, 2005. Disponible sur: http://www.cnap.fr/les-visiteurs-2005-2006-gerard-garouste-les-saintes-ellipses

[475] Centre des Monuments nationaux, *"Grandes robes royales" Exposition à la Basilique de Saint Denis*, 2016. Disponible sur: https://presse.monuments-nationaux.fr/accueil/Repertoire-de-presse/Grandes-robes-royales-une-exposition-du-styliste-et-artiste-LAMYNE-M.-a-la-basilique-cathedrale-de-Saint-Denis

L'enrichissement vient, selon elle, des deux parties : la basilique met en valeur un artiste, mais en retour, l'artiste prend quelque chose du monument et s'en sert pour sa création personnelle. Elle a ainsi insisté sur l'importance de permettre à de tels artistes d'entrer dans des lieux patrimoniaux, d'échanger avec eux, et d'avoir cet enrichissement artistique mutuel. Il en résulte des prestations de qualité, qui seront ensuite transmises au public.

3. Point de vue des danseurs-chorégraphes

Nous nous concentrerons désormais sur le point de vue des chorégraphes, et leurs motivations à danser dans des monuments historiques. Nous pouvons souligner que pour un artiste et en particulier un chorégraphe qui travaille sur les corps, l'espace patrimonial est tout à fait particulier : l'architecture majestueuse et son imposante stabilité contraste avec la mouvance du corps, poétique et fluide. De quelle manière les chorégraphes prennent-ils en compte cet espace ? Quel est l'aspect le plus important selon eux ? Pour notre analyse, nous avons choisi Nathalie Pernette, avec qui nous n'avons pas pu nous entretenir mais qui a fait beaucoup d'interviews où elle explique son point de vue. Son cas nous paraît intéressant car elle participe à "Monuments en mouvement" depuis 2015 et nous avons vu son spectacle. Nous avons également choisi Nacera Belaza, chorégraphe franco-algérienne, que nous avons rencontrée. Ce choix nous permet d'analyser comment une pièce de son répertoire peut être adaptée dans le monument et selon quelles modalités.

a. Nathalie Pernette, "La Figure du Gisant" à la Basilique de Saint Denis

Comme mentionné auparavant, Nathalie Pernette a été l'un des premiers chorégraphes à être approché par le CMN. Etant attachée à l'Abbaye de Cluny, la chorégraphe a pu rester en résidence plusieurs semaines[476], afin de créer *la Figure du Gisant*. Cette pièce constitue le premier volet d'un triptyque *Une pierre presque immobile*, produit par le CMN, qui lui permet d'avoir des créations *in situ* et d'accompagner Nathalie pendant trois ans, avec *la Figure du Baiser* en 2017 et *La Figure de l'Erosion* en 2018[477]. Nathalie Pernette est connue pour travailler beaucoup en espace public, tel que le théâtre de rue. La création *in situ*, hors de la 'boîte noire', est particulièrement présente chez elle, car elle lui permet de "donner à voir [s]a danse autrement, […] d'aller [au] contact [du public], [...], de rencontrer un public plus nombreux, celui qui ne connaît pas forcément la danse, qui peut être ne s'y intéresse pas du tout."[478] De

[476] Cluny.tv, *La figure du gisant*, 2015. Disponible sur: http://www.cluny.tv/la-figure-du-gisant/
[477] Entretien avec Simon Pons-Rotbardt, *op. cit.*
[478] JEAN-CALMETTES, Aïnhoa, "Spectres & Statuaire", in : *Mouvement*, 7 mai 2016. Disponible sur: http://www.mouvement.net/fil-de-une/spectres-statuaire

plus, l'espace patrimonial fait partie des espaces “qui [peuvent] entrer en résonnance ou en conversation avec la danse”[479] car ils sont chargés d'histoires, d'émotions mais aussi de vie. Depuis toute jeune, elle fréquente des basiliques, des cimetières et les a toujours vus comme des endroits de promenade[480]. L’abbaye de Cluny et la basilique de Saint Denis, monuments aux identités fortes et imposantes, lui plaisent particulièrement et répondent ainsi à son désir de réveiller des mémoires, des histoires et “d’habiter le lieu autrement, pour le faire redécouvrir”[481]. La chorégraphe était donc totalement en accord avec l'espace patrimonial que “la danse magnifie et fait résonner”[482].

Le choix d'une déambulation pour suivre *La Figure du Gisant* est particulièrement intéressant. Outre le fait qu'elle permet de lire le monument au fur et à mesure, elle matérialise le réveil des gisants. En effet, fascinée par l'immobilité des statues et sculptures, pour Nathalie, “la pierre, le bronze et le bois pourraient respirer et […] derrière la surface affleure le mouvement.”[483] Les figures de pierre dans l'abbaye et la basilique appellent donc, selon elle, à un réveil. Sa recherche à l'abbaye de Cluny était ainsi centrée sur “comment passer d'une statique, d'une immobilité presque parfaite au premier geste ? ”[484] et sur des "« états de corps » : comment être de chair mais pas tout à fait, comment s’éloigner d’une texture du vivant…”[485]. La déambulation lui est apparue comme un bon médium pour “faire évoluer nos présences d’un état de presque… immobilité… de presque mort, à un réveil progressif qu’on pouvait apprécier par paliers successifs”[486]. La danse, avec le regard, la gestuelle ou le mouvement du corps permet d'être utilisée à différents rythmes, “soit dans une lenteur très dense, dans une intense souplesse qui n’est pas ordinaire, ou à l’inverse dans une fulgurance, une rapidité d’exécution qui est également en dehors du quotidien.”[487] Nathalie joue ainsi “entre respiration et apnée, crispation et relâchement, apparition et disparition de brins de corps”[488] qui crée une impression de "danses fantomatiques”[489].

---

[479] *Ibid*

[480] Atelier231, "Cie Pernette - "La Figure du Gisant" - Résidence à l'Atelier 231 (2015)", in : *Youtube*, 18 mai 2015. Disponible sur: https://www.youtube.com/watch?v=N7_fuEqkPBU

[481] JEAN-CALMETTES, Aïnhoa, *op. cit.*

[482] *Ibid*

[483] Compagnie Pernette, *La Figure du gisant*, 2015. Disponible sur: http://www.compagnie-pernette.com/danse_contemporaine.php/208-fr

[484] *Ibid*

[485] JEAN-CALMETTES, Aïnhoa, *op. cit.*

[486] *Ibid*

[487] *Ibid*

[488] Compagnie Pernette, *La Figure du gisant*, *op. cit.*

[489] *Ibid*

De plus, la déambulation permet aux danseurs d'apparaître et de disparaitre face au spectateur, tels des fantômes qui hantent les lieux. Nathalie a d'ailleurs demandé à ses danseurs de s'approprier des personnages, des "biographies imaginaires"[490] qui expriment "quelqu'un qui n'est pas [eux] mais qui reste en conversation avec [eux-mêmes]."[491] Dans toutes ses créations, elle essaye justement de trouver "cet équilibre entre l'intériorité et ce qu'on donne à voir"[492]. Il en résulte que la déambulation devient "un cheminement [...] autant physique que mental"[493], qui fait voyager le spectateur et le danseur dans l'imaginaire et dans leur propre intériorité. Avec un travail sur le corps, le son et la mise en espace, les figures de gisants s'animent, évoquent la joie du mouvement, interagissent parfois avec le public, tout en dialoguant avec l'architecture et l'essence du lieu.

b. Nacera Belaza, "Le cri", au cloître de La Psalette, à Tours[494]

Nacera Belaza a été contactée par Simon, car il pense que son travail sur l'espace était pertinent, comme nous le verrons juste après. Chorégraphe franco-algérienne, Nacera Belaza crée sa propre compagnie en 1989 et "développe une chorégraphie qui prend sa source dans un cheminement intérieur, une écoute sensible du corps, de l'espace et du vide en soi."[495] En effet, elle centre toutes ses créations sur le questionnement de son propre corps, de sa présence dans un espace, du lien entre son intériorité et l'extériorité. Elle met également en avant l'espace vide, qui est un matériau comme un autre, en lien avec le corps et l'intériorité de l'interprète. Par ailleurs, une de ses particularités est de recréer des espaces : une scène trop petite ou trop grande ne l'a jamais interrompue dans son travail, car elle recrée sans cesse des espaces, des éléments qui n'existent pas encore, tels que l'espace infini et les éléments naturels, visant à relier tout cet ensemble et instaurer la dimension d'un monde vivant. Ses spectacles sont minimalistes, mais chaque élément scénique, la lumière, le son, l'espace vide ou plein, "se répond[e] sur le plateau en développant une scénographie qui leur est propre"[496].

Le cri, pièce créée en 2008, a été choisi par Nacera, qui a préféré utiliser une pièce de son répertoire, afin de laisser le temps à une nouvelle création de mûrir. De plus, cette pièce illustre parfaitement le travail de Nacera, dont "l'essentiel repose sur le déploiement intérieur

---

490 JEAN-CALMETTES, Aïnhoa, *op. cit.*
491 *Ibid*
492 *Ibid*
493 *Ibid*
494 Sauf mention contraire, les détails suivants sont issus de l'entretien avec Nacera Belaza, le 14 mai 2016.
495 Collectif 12, *Compagnie Nacera Belaza*, 2016. Disponible sur: http://collectif12.org/portfolio/compagnie-nacera-belaza/
496 *Ibid*

de l'interprète, […] l'endroit même de fondement et de jaillissement"[497]. En effet, la pièce se concentre sur le déploiement de l'intériorité des deux danseuses, Nacera et sa sœur, Dalila, et résulte en une création qui "se concentre seulement sur son point d'origine"[498], qui part, creuse au plus profond des interprètes et emmène le spectateur dans une exploration du spirituel, entre vide et plein, entre lumière et ombre qui sont d'ailleurs les seules présences sur scène au début de la pièce.

Cette pièce telle une "traversée 'de l'intime jusqu'à la surface'"[499] s'inscrit parfaitement dans "Monuments en mouvement". En effet, selon Nacera, les monuments historiques sont justement les lieux les plus adaptés à la danse, car ils ont un volume et une histoire, qui entrent en résonance avec elle. La question d'habiter et d'animer un espace est primordial dans son travail, qui voit justement la danse comme l'art de l'espace, au travers du corps. En effet, elle développe ses créations autour de l'énergie du corps qui doit trouver un volume dans lequel se répandre. Comme elle le souligne, il ne suffit pas juste d'occuper un espace, mais de l'habiter et de lui donner une âme. Les monuments, ayant souvent une architecture imposante, permettent d'amplifier ce mouvement et cette énergie du corps. Ils sont donc en complète adéquation avec son travail de l'espace. Elle s'étonne d'ailleurs que la danse dans les monuments ne soit pas apparue plus tôt, de par cette parfaite adéquation selon elle.

Bien qu'elle ne l'ait pas choisi, le cloître de la Psalette lui convient totalement car il est particulier, de par sa configuration. Le centre du lieu est comme une croix, constituée d'une allée centrale, répondant au centre du *Cri*, qui se compose de trois points et d'un trait, selon la gestuelle de Nacera : le danseur avance, recule puis tire un trait pour terminer la pièce. Pour la chorégraphe, le centre de la pièce doit rencontrer le centre du monument, c'est-à-dire que le centre de l'espace intérieur du danseur qui est déployé pendant la pièce, doit rencontrer le centre de l'espace où il se trouve, le monument qui entoure complètement le danseur. Travailler *in situ* est donc l'essence de son travail, dont l'inspiration et le ressenti trouvent son apogée dans les monuments, des espaces vivants qui encerclent le danseur. Cette appréhension de l'espace lui permet donc de pouvoir adapter sa pièce, afin de trouver ce point de connexion entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. Sa foi musulmane ne constitue néanmoins pas un obstacle. En effet, sa "démarche spirituelle [..] de recherche d'ouverture, de lien"[500] s'intègre à l'espace

---

[497] *Ibid*

[498] Centre chorégraphique national de Tours, *Compagnie Nacera Belaza (Paris)*, 2016. Disponible sur: http://www.ccntours.com/saison/compagnie-nacera-belaza-paris

[499] Centre des Monuments Nationaux, *Communiqué de presse - Monuments en mouvements*, 2016*, op. cit.*, p.5

[500] ALFORT, Bérengère, "Le Cri", in : *La Terrasse*, 25 février 2016. Disponible sur: http://www.journal-laterrasse.fr/focus/le-cri/

chrétien car elle y retrouve "la nécessité de transcendance"[501], d'ascension spirituelle et profonde, qui est présente aussi bien dans la religion chrétienne que musulmane. Le principal écueil qu'elle souligne est par rapport au monument, qui peut être séduisant de par sa présence et son aura, et risquer d'oppresser les danseurs. Nacera explique qu'elle est aussi enthousiaste que vigilante, ce qui lui permettra d'investir intelligemment les lieux, l'espace afin de rendre compte d'une véritable communion entre intériorité et extériorité.

Lors de notre rencontre, Nacera n'était pas encore allée sur les lieux. Elle y sera en résidence pendant deux semaines, afin de voir comment s'imprégner et habiter les lieux, avant de décider de quelle manière sera positionné le public.

4. Le projet de médiation et son public

a. Conditions de réception de "Monuments en mouvement"

Nous n'avons pas participé à chacune des représentations de l'édition 2015 et 2016. Cependant, nous pouvons émettre quelques propositions d'analyse.

Forme de réception

Comme mentionné plus tôt, chaque représentation a sa propre configuration qui implique des engagements différents avec le public. En effet, le parcours dansé de Nathalie Pernette par exemple, incite plus à une interaction directe avec le public, qui évolue avec les danseurs et se déplace avec eux, facilitant une prise de contact. L'investissement de l'espace, sans parcours défini, choisi par Thomas Lebrun relève de la surprise et de l'improvisation qui personnalise l'expérience du spectateur. Enfin, le spectacle statique choisi par plusieurs artistes induit un autre rapport aux danseurs, car il se rapproche des codes théâtraux : la présence bien souvent de chaises, pour Chloé Moglia par exemple[502]et la délimitation d'une scène fixe, comme pour Radhouane El Meddeb au Panthéon[503] renvoient à la salle de spectacle connue de tous et peuvent rassurer les spectateurs mais aussi les danseurs[504].

De plus, un système de réservation a été mis en place pour chaque spectacle, permettant de mesurer la fréquentation et de gérer l'affluence du public. Ainsi le risque d'une trop grande affluence qui gênerait potentiellement la représentation est considérablement réduit. Cela

---

501 *Ibid*

502 PONS-ROTBARDT, Simon, "Le réfectoire de l'Abbaye du Mont Saint-Michel prêt à accueillir Chloé Moglia pour #MonumentsEnMouvement", in : *Twitter*, 18 mars 2016. Disponible sur: https://twitter.com/sihemen/status/710911121419603972?lang=fr

503 GOURREAU, Jean-Marie, *Radhouane El Meddeb / Heroes, prélude / Insolite*, 2015. Disponible sur: http://critiphotodanse.e-monsite.com/blog/critiques-spectacles/radhouane-el-meddeb-heroes-prelude-insolite.html

504 Entretien avec Simon Pons-Rotbardt, *op. cit.*

permet d'améliorer les conditions d'appréciation du spectacle, car par exemple, pour *La Figure du Gisant*, la soixantaine de personnes présentes a permis à chacun d'avoir de l'espace pour se déplacer, voir convenablement et ne pas être gêner par d'autres spectateurs.

Le public ciblé et la fréquentation de "Monuments en mouvement"

Nous l'avons vu, "Monuments en mouvement" cherche à proposer de nouvelles prestations dans les monuments, afin de les mettre en valeur, de dynamiser leur image et de promouvoir un nouveau regard. Les artistes, comme Carolyn Carlson, grande figure de la danse contemporaine ou Thomas Lebrun, directeur du CCN de Tours, et les monuments choisis reflètent cette volonté d'attirer le public, en suscitant sa curiosité du public. Le public de la danse est d'ailleurs le public principalement ciblé[505], comme le témoigne le choix des partenaires que nous verrons juste après. Cependant, inviter un public "le plus large, le plus nombreux, le plus divers possible"[506] fait aussi partie des buts recherchés, afin de "conquérir et de surprendre le public"[507] et lui faire découvrir l'art de la danse et les richesses du patrimoine.

Concernant la fréquentation des spectacles, les chiffres de l'édition 2015 n'ont pas été communiqué mais sont, d'après Simon Pons-Rotbardt, aux alentours de 5 000 spectateurs, montrant un certain engouement de la part du public. La première édition a eu un grand succès, en partie grâce à la grande médiatisation[508]. En effet, les service presse du CMN et de chacun des monuments impliqués ont permis de diffuser l'information à grande échelle. Par exemple, selon l'analyse réalisée par l'agence de presse du CMN présentée en annexe 8, les trois créations dansées de l'édition 2015 ont suscité un fort engouement auprès de grands critiques de danse qui "ont salué cette initiative"[509], mais aussi auprès de la presse générale avec 249 retombées médiatiques[510] dont 8% concernait la presse nationale et 17% concernait la presse régionale, touchant le public de proximité[511]. Cela a été renforcé par la politique partenariale mise en place, qui a permis de diffuser les spectacles de "Monuments en mouvement" dans les programmations de festivals de danse ou de cirque. Grâce à cela, le principal public ciblé, celui de la danse, a été touché[512] : la majorité des spectateurs était le public connaisseur ou amateur de danse ou du

505 Entretien avec Simon Pons-Rotbardt, *op. cit.*
506 Centre des Monuments Nationaux, *Communiqué de presse - Monuments en mouvements*, 2016, *op. cit., p.2*
507 SANTI, Agnès, *op. cit*.
508 Entretien avec Joséphine Marino, *op. cit.*
509 Agence Hexagramm, Analyse quantitative et qualitative de la revue de presse, Cycle de danse « Monuments en mouvement », 2015. Présenté en annexe 8, p.1.
510 *Ibid*
511 *Ibid*, p.3.
512 Entretien avec Simon Pons-Rotbardt, *op. cit.*

chorégraphe qui intervenait, comme ce fut le cas pour Nathalie Pernette[513]. Simon a justement lancé cette politique partenariale afin de "travailler avec diverses structures, dont des centres chorégraphiques, des scènes nationales, le CENTQUATRE, le Théâtre national de Chaillot"[514] ce qui permet à "leurs fidèles [de les] suiv[re] et certains découvrent à cette occasion [les] monuments."[515] Cette volonté semble ainsi avoir plutôt bien réussie. Les témoignages des prestations des artistes circassiens en mars dernier montrent que le public a été touché[516] face aux créations artistiques. De même, une enquête de satisfaction et une étude des publics présentes en annexe 9, ont été menées pour les trois prestations de Thomas Lebrun en 2015, aux châteaux d'Azay-le-Rideau et Châteaudun et au Palais Jacques Cœur. Bien que les échantillons soient faibles, ne permettant pas de généraliser les tendances, il est intéressant de voir que la plupart des visiteurs-spectateurs ont trouvé les prestations "très intéressantes" avec 78,8%[517] et d'une grande richesse pour environ 90% des visiteurs[518]. Bien que 87% d'entre eux[519] étaient familiers de la visite des monuments et des spectacles de danse, "Monuments en mouvement" a permis de fidéliser un public déjà connaisseur[520].

b.Analyse des enjeux de "Monuments en mouvement" par rapport à son public

Bien qu'un public provenant majoritairement de la danse ait été touché, plusieurs aspects de la politique des publics du projet nécessitent d'être soulignés. "Monuments en mouvement" permet d'introduire le spectacle vivant, et en particulier la danse, dans des monuments qui auraient peut-être été réticents à l'employer. Des lieux religieux comme la Basilique de Saint-Denis encore utilisée aujourd'hui comme église peuvent refuser ce type de prestation, par risque de non-respect de la religion chrétienne[521]. La volonté du CMN permet de montrer que cette dialectique entre mouvement et immobilité fonctionne et apporte de nombreuses choses, tant au niveau artistique qu'au niveau des publics. "Monuments en mouvement" permet ainsi de dynamiser les actions culturelles au sein des monuments, mais également de permettre à la danse de nouvelles scènes, de nouveaux lieux qui pourront être réinvestis dans de futurs projets.

---

513 Entretien avec Joséphine Marino, *op. cit.*
514 SANTI, Agnès, *op. cit.*
515 *Ibid*
516 France 3 Normandie, *Corps suspendus et rêve éveillé à l'Abbaye du Mont-Saint-Michel*, 2016. Disponible sur: http://france3-regions.francetvinfo.fr/basse-normandie/corps-suspendus-et-reve-eveille-l-abbaye-du-mont-saint-michel-955923.html
517 Centre des Monuments Nationaux, Etude de satisfaction « Où chaque souffle danse nos mémoire », 2016. Présenté en annexe 9, p. 5.
518 *Ibid*
519 *Ibid,* p.2.
520 *Ibid*
521 Entretien avec Simon Pons-Rotbardt, *op. cit.*

Il est utile également de noter que chaque prestation est programmée et sur réservation, car elle intervient dans le cadre d'un projet national. Cette diffusion de l'événement à l'avance permet en effet de s'assurer qu'un public sera là et d'encadrer une intervention qui n'est pas habituelle, et rassure les équipes présentes sur place[522]. Cependant, programmer et mettre en place un système de réservations influe sur la réception du public. En effet, cela sélectionne déjà une certaine catégorie de publics qui se tient informée et est un minimum intéressée pour prendre le temps de réserver. Ce système de réservation instaure ainsi un nouveau rapport à la pièce présentée et au lieu, qui est différent d'une prestation dansée qui prend par surprise. De plus, le système de réservations de "Monuments en mouvement", en invitant les visiteurs à réserver et/ou acheter leur place, les incite à avoir des attentes élevées, car ils achètent un ticket d'entrée, comme ils pourraient le faire pour un spectacle en salle, qui aurait plus de moyens logistiques. Cependant, surveiller l'affluence de la prestation en mettant en place un système de réservation permet de créer un cadre particulier. En effet, être un petit groupe de personnes permet de suivre agréablement le spectacle, de par la visibilité et l'espace pour se déplacer, tout en créant un cadre plus intime, plus personnel, plus propice à une interaction avec les danseurs. Le contact se fait plus naturellement et semble plus facile et privilégié. Ce cadre de prestige, ouvert seulement pour la représentation permet de réserver cet espace aux spectateurs uniquement. La nécessité de réserver engendre donc d'une part une certaine sélection du public qui se doit d'être informé, de prendre le temps de réserver et peut avoir des attentes précises mais d'une autre part, cela permet indéniablement d'améliorer la réception.

Ainsi, "Monuments en mouvement" illustre le récent usage de la danse dans les monuments. Ce programme national permet à plusieurs chorégraphes connus et artistes du cirque d'investir des monuments historiques et proposer des prestations, créant un nouveau regard esthétique sur le monument, par une recherche de contraste des formes et des corps. L'environnement, l'architecture, l'atmosphère sont au cœur de chacune des créations ou adaptations des chorégraphes ou artistes, qui trouvent cela inspirant et pertinent d'investir de tels espaces. En plus de dynamiser l'image du monument, cela permet de répondre au manque de médiatisation de la danse. Cependant, le public principalement ciblé est bien le public de la danse lui-même, qui va alors découvrir les richesses du patrimoine bâti dans des conditions d'appréciation plus intimes et propices à l'interaction avec les danseurs. De par les résultats de la fréquentation de 2015, il semblerait que le public ait apprécié et ait été conquis par une telle

[522] Entretien avec Joséphine Marino, *op. cit.*

initiative. Enfin, “Monuments en mouvement” est plus qu'une simple initiative d'allier création et patrimoine, car il questionne notre société et soulève des questions plus politiques, concernant la place de la danse dans l'espace public et les lieux sacrés, la place de la femme et la liberté d’expression.

Conclusion et ouverture sur le futur de la danse dans les musées et monuments historiques

Notre mémoire nous a permis d'analyser comment et pourquoi la danse est intégrée dans les musées et les monuments historiques, selon quelles modalités et quels enjeux. L'évolution de la danse depuis les années 60 lui a permis d'intervenir progressivement dans les musées, d'abord comme performances puis comme outil de médiation, lors d'activités ou de représentations, grâce à l'appui d'acteurs institutionnels ou issus du secteur de la danse. Les monuments historiques ont été investis par la danse plus tardivement, et proposent surtout des activités de danse ou des démonstrations afin de contextualiser une époque passée. L'art du mouvement et la mise en valeur de corps permettent de valoriser le patrimoine bâti et les œuvres et renouveler le regard porté par les visiteurs en incitant à un rapport plus corporel, plus interactif avec le lieu. Plaçant le visiteur-spectateur dans un rôle bien particulier, la danse comporte néanmoins des enjeux spatiaux et logistiques, financiers et institutionnels, dont certains ont été soulignés dans les deux cas pratiques étudiés. Cette comparaison entre musée et monument historique nous a permis d'analyser comment des projets récents font intervenir la danse dans l'espace muséal ou patrimonial. Alors que "Dancing Museums" a été construit avec des partenaires européens autour d'une recherche artistique et institutionnelle, "Monuments en mouvement" a été dirigé par une institution phare du patrimoine, le CMN, et propose des prestations dansées, tout en sous-entendant des questions sociétales et politiques.

Ces deux exemples présentent dans un premier temps, les diverses formes d'intervention de la danse dans les musées et monuments. Qu'ils soient initiés par plusieurs structures de danse sous la forme d'un projet de recherche ou par une institution patrimoniale sous la forme d'un programme national, les deux projets montrent l'actualité de cette question de la danse et les possibilités de recherche et d'interprétation qu'elle suscite. Les musées et les monuments historiques sont ainsi tous deux concernés par cette initiative et cet usage de la danse. Une réflexion sur notre propre rapport au mouvement et à la danse, à notre société, aux œuvres et à notre relation avec le patrimoine muséal ou bâti est engagée grâce, nous l'avons vu, au médium chorégraphique et à l'utilisation du corps comme chemin d'exploration. Cet usage de la danse apporte de plus des bienfaits aux deux disciplines, qu'ils soient stratégiques, artistiques, intellectuels ou pour développer de futurs projets ou partenariats.

De plus, ces deux exemples ont montré que monter un tel projet interdisciplinaire permet aux deux disciplines, celle du musée ou du monument et celle de la danse de bénéficier d'un

riche échange. En effet, de nouvelles manières de travailler peuvent être développées chez l'une et l'autre, grâce au partage de différents points de vue et expérience, notamment entre conservateurs et artistes. Cela peut également inciter les musées ou monuments à s'investir plus dans le contenu d'une prestation dansée, et ne pas simplement la faire intervenir, sans véritable lien avec les collections ou l'espace. D'après le colloque "*Dance & Museums Working Together*" tenu à Londres en 2014, construire un dialogue où chacune des parties, conservateur et artiste, est entendue et exprime sincèrement son opinion, permet d'établir une relation de confiance et est utile et enrichissant pour les deux disciplines[523]. Cela permet également de développer des initiatives pour aller contre les hiérarchies habituelles, qui rétrogradent souvent les artistes en bas de l'échelle, sans réelle possibilité de faire entendre leur voix[524]. Par ailleurs, ces projets intersectoriels renforcent les liens entre les structures et permettent le développement des partenariats, essentiel pour monter de futurs projets mais qui est encore à encourager aujourd'hui[525]. Par exemple, la politique partenariale du CMN peut inciter des artistes à retravailler avec des festivals ou des monuments, afin de développer leur création. Ce type de projet interdisciplinaire permet d'inciter chaque secteur à se rapprocher d'un domaine différent du leur et de se nourrir de cet échange.

La danse en particulier bénéficie de ce type de projet interdisciplinaire, en lui permettant d'interagir avec une nouvelle matière artistique, telle que les œuvres du musée ou l'édifice du monument, alimentant la créativité, l'inspiration et le répertoire des chorégraphes[526]. De plus, l'espace muséal ou patrimonial constitue une nouvelle scène artistique pour la danse qui peut développer sa visibilité[527] et aller à l'encontre des stéréotypes. Les prestations montrées à l'occasion de "Dancing Museums" ou "Monuments en mouvement" permettent de montrer des formes dansées réfléchies, en résonance avec l'environnement ou les œuvres et soulignant des problématiques sur notre monde et sur notre rapport à l'art.

Par ailleurs, ce type de projet permet aux deux disciplines d'échanger leurs publics, en diversifiant l'offre et améliorant l'attractivité de chacune des structures ou des chorégraphes[528]. Comme nous l'avons vu pour la prestation de Nathalie Pernette, le public de la danse a été la principale catégorie à venir, permettant aux monuments de toucher un nouveau public. De même, le public des monuments, peut découvrir la danse par ce moyen, et s'y intéresser. De

[523] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p.31. Notre fiche de lecture sur cette ressource est située en annexe 1.
[524] *Ibid*, p.32
[525] *Ibid*, p.31
[526] *Ibid*, p.29
[527] McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p.30
[528] *Ibid*, p.28

même, “Dancing Museums”, grâce à la résidence et à la restitution, a permis de toucher des publics du musée qui n'auraient pas forcément été voir une prestation dansée, et les amateurs de “Dancing Museums” ont pour beaucoup été conquis par le musée du Louvre[529].

Enfin, comme souligné par Anne-Sophie Vergne, un suivi de chaque projet serait pertinent à produire, afin de garder une trace de sa production et réalisation[530]. “Dancing Museums” et “Monuments en mouvement” sont des expériences inédites dans le champ culturel, qui commencent à se développer au sein des deux disciplines. Conserver leurs traces servirait à développer de futurs projets et permettrait d’apporter de la crédibilité aux futurs projets. Le colloque sur la danse et les musées à Londres préconise également d'y ajouter une évaluation de l'expérience des visiteurs, afin de développer une connaissance approfondie des publics[531]. Seul “Monuments en mouvement” a produit une évaluation de la réception de la presse et celle des publics, mais seulement pour trois prestations. Plusieurs types d'évaluations sont possibles comme par exemple, l’observation des publics et de l’activité générée sur les réseaux sociaux autour de la prestation[532], organiser des entretiens auprès du public, des artistes et de l’équipe du lieu[533] ou bien créer, comme le *National Maritime Museum*, un espace, invitant les visiteurs à partager leurs impressions sur une plateforme digitale, facilitant l’analyse des résultats[534]. Bien que la nature de l’intervention puisse rendre difficile l’évaluation, effectuer ces démarches permettrait aux deux disciplines de connaître l’impact du projet sur les visiteurs et améliorer les futurs initiatives en prenant en compte les réussites et les échecs.

Si nous revenons à la distinction entre les musées et les monuments historiques, une différence majeure demeure. Bien que les deux mettent en valeur un patrimoine, le monument se fonde essentiellement sur son environnement, car l’architecture et l’édifice sont les éléments principaux de sa valorisation. A l’inverse, le musée tend à mettre en avant les œuvres qu’il conserve et moins l’environnement qui les entoure. Ceci implique donc un usage différent de la danse, où le danseur devra, dans un monument, s'intéresser à l’espace global, l’ensemble du monument, qui peut être impressionnant et éprouvant. Celui-ci se caractérise également par une histoire, une époque particulière qui peut se matérialiser dans l’acte chorégraphique, comme l’a

529 Discussion avec les amateurs et les danseurs le vendredi 18 mars, après la représentation
530 Entretien avec Anne-Sophie Vergne, *op. cit.*
531 McFARLAND, Emma, *op. cit.*, p.39
532 *Ibid*
533 *Ibid*, p.27
534 *Ibid*, p.35

fait Nathalie Pernette avec les costumes et la gestuelle. Dans un musée, le danseur pourra plutôt se consacrer à une ou plusieurs œuvres, qui permettent d'établir une relation peut-être plus proche, en termes de distance, et explicite pour le public, qui peut facilement retrouver une même gestuelle dans l'œuvre et sur le corps du danseur.

De plus, les cas pratiques que nous avons étudiés concernent un usage de la danse contemporaine dans un lieu ancien, un musée datant du XVIIIème siècle pour "Dancing Museums", et des monuments historiques datant du XIIème au XVIIème siècle pour "Monuments en mouvement". Jouer sur le paradoxe contemporain et ancien permet à la danse d'explorer ce patrimoine ancien, en lui insufflant un nouveau regard et nourrit de nombreuses réflexions et interprétations. La plupart des prestations ont reflété l'atmosphère et la thématique du lieu : Tatiana Julien s'est penchée sur l'aspect sacré des précieuses œuvres des antiquités orientales, et les artistes de "Monuments en mouvement" ont fait écho à la dimension spirituelle et religieuse. D'autres artistes ont également créé des pièces contemporaines faisant écho au lieu, comme Radhouane El Meddeb au Panthéon. C'est précisément grâce ce langage contemporain du corps qui propose une interprétation d'un lieu ancien, que ces projets ont suscité de l'intérêt et ont eu du succès. Mais qu'en est-il si la danse investit un lieu contemporain, tel qu'un musée d'art contemporain ou un édifice contemporain classé monument historique, tel que la Villa Savoye ? La danse produirait-elle le même effet ? Il semblerait qu'investir un lieu contemporain n'ait pas la même résonance qu'un lieu ancien, qui est chargé d'une histoire plus conséquente. Bien que la prestation dansée puisse tout à fait mettre en valeur ce patrimoine d'une nouvelle manière, l'usage de la danse serait moins surprenant puisque les deux secteurs, la danse et le lieu contemporain, seraient tous deux issus de la contemporanéité et ne poseraient pas de problématique particulière à être associés. De plus, l'acte chorégraphique serait facilement interprété comme une performance, rappelant les premières interventions dansées dans les musées des années 1960 et ne renouvelleraient donc pas la pratique de la danse. En l'absence d'un contraste entre ancien et contemporain, il semblerait donc que l'usage de la danse dans un lieu contemporain soit moins pertinent à explorer. Plus de recherches seraient néanmoins à mener afin de déterminer si la danse entre également en résonance avec l'espace contemporain et si cela provoque les mêmes impacts que la danse dans un lieu ancien.

De plus, il serait intéressant de définir les conditions idéales d'un projet de médiation avec un médium chorégraphique. Comment repenser et renouveler la pratique de la danse dans les musées et monuments ? Suite à l'étude de nombreux exemples, quels seraient les points essentiels à inclure ? L'analyse des deux cas pratiques a permis de confronter deux

configurations différentes de la danse. "Dancing Museums" a fait le choix de proposer une résidence aux intervenants au MAC VAL, puis au musée du Louvre. Le jour de la représentation, nous l'avons vu, beaucoup de monde était au rendez-vous, créant de nombreuses questions quant à la réception du projet, mais permettant à tout type de public de voir la restitution. Pour "Monuments en mouvement", plusieurs configurations sont proposées, telles qu'une déambulation, un spectacle avec des chaises et une scène fixe, réservés à ceux ayant réservés au préalable. Tout d'abord, la visibilité et le confort du spectateur nous semblent primordiaux, une affluence trop importante du public serait donc à éviter, car elle empêcherait de percevoir et d'interpréter convenablement la prestation dansée et son propos. Un choix serait à faire entre proposer une prestation à un certain public ayant réservé au préalable ou intégrer la prestation sans communication et pouvant surprendre le visiteur-spectateur. Ces deux options permettraient de réduire les risques d'une fréquentation trop importante, mais le choix de l'une ou l'autre serait déterminé par le but recherché. Si nous souhaitons toucher tout type de public, la seconde option permettrait de surprendre le public et de faciliter un échange avec les danseurs. Si nous ciblons un public en particulier, la première option serait la plus appropriée et permettrait d'apprécier la prestation dans des conditions optimisées. Bien que cela dépende de l'espace où elle se trouve, le nombre de spectateurs idéal serait une cinquantaine de personnes, afin de permettre à tous de voir et de circuler librement. Avec un système de réservation ou en ne communiquant pas la prestation, ce nombre pourrait être atteint.

Par ailleurs, l'intérêt d'intégrer un espace patrimonial ou muséal est justement de ne pas retrouver la configuration habituelle d'une salle de spectacle. L'absence de chaises et de délimitations, telles que des barrières ou des panneaux serait donc essentielle afin d'éviter le visiteur-spectateur à adopter une attitude passive. Cela privilégierait également une certaine mobilité du spectateur, qui pourrait s'approcher, interagir avec les danseurs, à l'image de *La Figure du Gisant* ou lors des répétitions de "Dancing Museums". Par ailleurs, le dialogue entre les œuvres d'art ou le monument et l'acte chorégraphique serait renforcé et valorisé de par cette proximité avec ce patrimoine, et avec le public.

L'idée d'une déambulation comme choisie par Tatiana Julien ou Nathalie Pernette nous paraît particulièrement intéressante et pertinente, car elle permet d'interpeller et de toucher le visiteur-spectateur d'une manière différente en l'incitant à se rendre compte de son propre mouvement. Elle permet également d'explorer un monument ou les collections de manière corporelle, en évitant de transformer la prestation en simple performance. La déambulation permet par ailleurs de renforcer le propos de l'acte chorégraphique et d'emmener le visiteur-spectateur dans un voyage au travers du patrimoine. Celle-ci nécessiterait d'être programmée et

pourrait être soit communiquée afin d'inciter les publics à réserver, soit proposer aux visiteurs de suivre une déambulation, au détour d'une salle.

De plus, un travail *in situ* serait privilégié afin d'immerger le chorégraphe dans l'espace patrimonial ou muséal, optimiser la mise en contexte de l'œuvre et de l'inspiration artistique, et permettre aux publics d'assister au processus, au travail de réflexion. La création dansée serait une œuvre artistique de danse, en lien avec le patrimoine, nécessitant une collaboration avec les équipes du lieu et n'aurait ainsi du sens que dans l'espace muséal ou patrimonial pour et dans lequel elle a été conçue, et valoriserait l'apport artistique du chorégraphe et l'apport intellectuel du conservateur. Cela nous paraît essentiel afin de proposer un projet de médiation pertinent et cohérent, où les conservateurs et les artistes travailleraient ensemble, mettant en valeur le patrimoine et la pratique de la danse.

Concernant les œuvres, il serait intéressant d'investir un département ou une thématique en particulier, tel que l'a fait Tatiana avec les antiquités orientales. Qu'il s'agisse de sculptures, de tableaux, d'objets ethnographiques, d'installations, ceci permettrait de centrer la danse sur un thème en particulier, et de multiplier les réceptions et les dialogues. Dialoguer avec des œuvres ou un département moins connu serait également intéressant, afin de faire découvrir au public des œuvres nouvelles, enrichissant leur perception du musée. Les œuvres de petite taille présentes dans les vitrines seraient difficilement investies, car les interactions corporelles seraient limitées. Pour les monuments, des édifices moins fréquentés ou ne proposant pas de spectacle vivant, pourraient être investis afin de proposer un parcours de médiation innovant, renouveler la perception de l'édifice et engendrer de nouvelles perspectives. Quant à la mise en scène, les possibilités logistiques sont assez réduites mais l'usage de costumes et de musique aiderait à capter l'attention du visiteur et à l'accompagner dans son interprétation mais sont à utiliser avec modération, car ils peuvent donner l'impression d'un spectacle divertissant et non d'une recherche de dialogue artistique.

Enfin, il serait productif de réfléchir à comment légitimer l'usage du médium chorégraphique auprès de toutes les institutions, qui, certes, se développe de plus en plus mais a tendance à être considéré comme une événementialisation et à rester ponctuel. En effet, quelles évolutions seraient nécessaires pour valoriser cet outil de médiation qui, nous l'avons vu, apporte beaucoup aux deux secteurs ? Il semblerait que poursuivre ces initiatives, continuer à travailler conjointement avec les artistes et l'équipe du lieu est fondamental afin de développer des partenariats, créer une habitude de travail, et proposer de nouvelles formes d'intervention de la danse. En multipliant les tentatives et les approches pour développer la réflexion, en

approfondissant ce travail de recherche interdisciplinaire, les pratiques de la danse comme outil de médiation, étant en plein essor, évolueront par elles-mêmes, permettant de nouvelles recherches sur l'évolution de la danse dans les musées et monuments historiques.

ANNEXES

Annexe n°1 : Tableau de l'évolution du budget de l'Etat consacré au spectacle vivant 1044

Annexe n°2 : Fiche de lecture du colloque Dance & Museums Working Together, avec le rapport d'Emma McFarland 1055

Annexe n°3 : liste des professionnels rencontrés pour notre recherche 1077

Annexe n°4 : Photos des répétitions de la seconde semaine de résidence au Musée du Louvre et des travaux préparatoires de Tatiana Julien. 10808

Annexe n°5 : Photos et présentation de la restitution chorégraphique de la résidence française, le vendredi 18 mars 2016. 10909

Annexe n°6 : Photos des prestations dansées de "Monuments en mouvement" en 2015 1111

Annexe n°7 : Photos des prestations dansées de "Monuments en mouvement" en 2016 1122

Annexe n°8 : Analyse de la revue presse de "Monuments en mouvement" de 2015 (Source : Simon Pons-Rotbardt) 1144

Annexe n°9 : Etude des spectateurs de la prestation de Thomas Lebrun pour "Monuments en mouvement" en 2015 (Source : Simon Pons-Rotbardt) 1166

Annexe n°1 : Tableau de l'évolution du budget de l'Etat consacré au spectacle vivant

Les sources pour chaque année sont indiquées en note de bas de page.

Année	Programme " Création " (en millions d'euros)	Part du spectacle vivant (en millions d'euros)
2016[535]	747	676
2015[536]	734	669
2014	746,27[537]	683,12 [538]
2013[539]	774,9	712,52
2012[540]	787,9	718,9
2011[541]	736,8	663,9
2010[542]	723,5	666,5

[535] Médiathèque de la Cité de la Musique*, Economie du spectacle vivant - le spectacle vivant au sein du budget du Ministère de la Culture et de la Communication*, 2015. Disponible sur: http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/cim/50_Droit_et_musique/30_Viv/10_Budget_du_ministere_de_la_culture_et_de_la_communication.htm

[536] *Ibid*

[537] Ministère de la Culture et de la Communication. *Projet de loi de finances 2015*, 2015. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/102172/979162/version/4/file/20141001_MCC-DP-PLF-2015.pdf.

[538] Ministère de la Culture et de la Communication. *Projet de loi de finances 2014*, 2015. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/80691/610800/version/2/file/MCC-PLF-2014-vDEF.pdf.

[539] Ministère de la Culture et de la Communication. *Projet de loi de finances 2013*, 2013. Disponible sur : http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/cim/_Pdf/70_15_MCC_Budget2013.pdf.

[540] Ministère de la Culture et de la Communication, *Financement de la culture - Chiffres clés 2012 : Statistiques de la culture*, © La documentation Française, 2013. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/25343/212647/version/1/file/19-Financement-2012.pdf

[541] *Ibid*

[542] *Ibid*

Annexe n°2 : Fiche de lecture du colloque *Dance & Museums Working Together,* avec le rapport d'Emma McFarland

1. **Ressource**

Le compte-rendu Symposium Report - Content, Analysis & Recommendations est issu d'un colloque « *Dance & Museums Working Together* « tenu à Londres le 27 novembre 2014. Ce colloque sur la danse et le musée a été organisé par *the Horniman Museum and Gardens*, un musée londonien, présentant des collections anthropologiques, d'histoire naturelle et d'instruments de musique et *Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance*, un conservatoire de musique et danse contemporaine également situé à Londres. Il est disponible en ligne à l'adresse suivante : http://www.trinitylaban.ac.uk/sites/default/files/dance_museums_symposium_report_final_pdf.pdf

2. **Résumé**

L'auteur du compte-rendu est Emma McFarland, consultante dans les arts et industries culturelles, en stratégie culturelle, chercheuse en événements culturels, basée à Exeter en Angleterre. Le compte-rendu rapport donc toutes les discussions du colloque, sur l'intégration de la danse dans les musées. Il met en lumière les relations entre la danse et le musée, et souligne le processus et les résultats issus d'une telle collaboration. Le but de ce colloque était de rapprocher les compagnies de danse et les musées afin de partager des idées et des enseignements relatifs à une collaboration potentielle et explorer les opportunités et les difficultés que cela présente. La présentation de ces cas pratiques a permis de montrer la diversité et l'actualité de cette question, et discuter avec tous les invités de partager des informations et des bonnes idées, alimentant la réflexion.

Contenus et citations
Section 1 : introduction du colloque, p.4-6 63 participants dont 51% travaillant en danse ; 32% travaillant en musée ; 6% d'universitaires ; 5% de financeurs Beaucoup de demandes de participation : ce domaine intéresse les musées et les structures de danse, pour y réfléchir en profondeur et partager ses impressions
Section 2 : contenu du colloque et des présentations, p. 7-28 **Introduction par Joyce Wilson, directrice de la zone 'Londres' au sein d'*Arts Council England*** **Présentations de cas particuliers** **Cas n°1** : **Exposition "Getanzte Schöpfung – Asien zwischen den Welten"** (Création dansée, l'Asie entre les mondes) **au *Weltmuseum*, à Vienne** Danseurs : 7 danseurs d'origine asiatique. Ils ont été invités pour créer une création dansante en réponse à l'exposition mais également en en faisant partie, et interventions comme guides But : relier l'exposition à des créations contemporaines, plus proches du public que les formes anciennes de la danse **Cas n°2 : la compagnie de danse, Siobhan Davies Dance :** compagnie de danse qui a participé à beaucoup de projets en intégrant la danse dans des musées, des galeries d'art et d'autres endroits insolites, comme un hangar - importance d'un dialogue au préalable entre le commissaire et les danseurs, afin de comprendre le concept de l'institution - de nouvelles manières de travailler et de créer sont alimentées par un différent point de vue et expérience **Cas n°3 : Horniman's Curious tea party, au the *Horniman Museum &Gardens* à Londres** Danseurs : Trinity Laban Conservatoire ; 2 jours de représentation avec des activités pour professionnels et grand public, des installations et des activités en famille
Discussion en groupes **Public scolaire :** cible importante et intéressante : de nouvelles activités sont développées à l'école, et la collaboration entre danse et musée pourrait servir à intervenir dans les écoles, puis dans les musées. **Répondre de manière créative aux objets** Un travail sensoriel avec les objets, au travers de la danse, est un moyen essentiel d'aider les gens à interagir pleinement à un objet (Lizzi Kew Ross) Ulrike Nestler du *Rautenstrauch-Joest-Museum* à Cologne : salles de répétition pour les danseurs commande du musée pour des prestations dansées (artistes locaux et internationaux) Exemple : danseurs samoans pour *Made in Oceania* **Interaction et comportement du public**

Katie Green, et son projet ''Dancing in Museums'' qui vise à créer des ateliers dansés : Travail *in situ* avec les objets du musée : "*The source material in museums is so rich, it's great to build upon it, as an artist the idea of longer-term engagement with museums is very attractive*." p. 21 Susan Raikes, responsable du département éducatif, des publics et des bénévoles : exemple de ICON Dance au *British Museum* : intervention surprise dans les collections et le hall d'accueil, **La danse comme objet d'exposition et d'archive** Exemple de la rétrospective sur Yvonne Rainer à la *Raven Row Gallery*
Section 3 : Quelles opportunités et quels avantages à allier musées et danse, p. 28-31 *"Collaborations can force an organisation to change and think about itself and its spaces differently."* **De nouvelles manières d'interpréter les collections + Attirer de nouveaux publics** **Développer l'intervention de la danse comme performance** **Produire un stimulus artistiquement riche** **Encourager la réflexion sur la propre histoire de la danse** **Offrir de nouvelles approches à visée éducative et participative dans le contexte muséal**
Section 4 : quels risques encourus par une telle collaboration, p. 31-36 **Le besoin de développer des partenariats solides** **La nécessité d'avoir confiance et de prendre des risques** *"If curators can take a deep breath, there's lots to gain here – so much dance comes from a subversive instinct – and [with] this subversive view of object, space or historic space, the dance 'object' will be an exciting one."* **Le rôle de l'artiste** ⇨ Quelles frontières sur le travail des artistes? Engager la polémique, surprendre ? **Planifier en fonction des buts et des priorités** **La question des publics** **Considérations pratiques** **Evaluation des événements de danse** : domaine à explorer, car peu d'évaluations ⇨ P. 35 : liste complète des moyens d'évaluation
Section 5 : quel futur pour la danse et les musées ? thématiques à développer et à explorer, p. 36-42 **Explorer la relation conservateur – artiste** ⇨ Si le danseur apporte nouvelle interprétation à objet, quel rôle a le conservateur ? Où le rôle du danseur s'arrête ? **Explorer comment travailler avec des objets dans un contexte de danse** **Développer un modèle et cadre de travail visant à améliorer l'intégration de la danse dans les musées** ⇨ Mais nécessite du temps et de la pratique (p.38-39) **Développer les possibilités de collaboration entre danse, musées, galeries, sites historiques et les possibilités** **Trouver de nouvelles manières de travailler avec des publics scolaires ou empêchés** **Comment évaluer l'expérience du public, comment élargir celui-ci et nouveaux modèles de financement** **Comment la recherche en contexte muséal peut aider la danse à explorer sa propre histoire** **Quelles limites pour la danse en contexte muséal =>** touche les enjeux économiques, sociaux, politiques et géopolitiques

3. Analyse de la ressource

Ce colloque a permis de décrire des cas pratiques au travers de l'Europe d'intégration de danse dans les musées. Il est intéressant de connaître ce qui a été fait, dans quel but et selon quelle configuration. Ces exemples permettent de montrer comment des structures de danse ont réussi à construire un projet avec le musée, avec quel financement.

Le compte-rendu permet de lister les différents points évoqués lors de discussions, entre professionnels des musées ou de la danse. Cela a permis de souligner les avantages de la danse, comme outil de médiation pour un public scolaire ou empêché et son approche corporelle et interactive des collections, et d'expliciter la richesse d'une telle collaboration. Les débats autour du rôle de l'artiste, de la place hiérarchique du musée ou des enjeux logistiques sont très intéressants de par le partage de différents points de vue et réflexions. Les professionnels présents ont également souligné les points à explorer par de nouvelles discussions, tout aussi intéressants puisqu'ils montrent encore l'actualité et les perspectives de futures recherches.

Annexe n°3 : liste des professionnels rencontrés pour notre recherche.

Cette liste est organisée selon l'ordre d'apparition dans notre mémoire.

Nom	***Fonction***	***Date de l'entretien***
Cécile Vernadat	Chargée des relations avec les publics à la Briqueterie	Entretien effectué le 16 mars 2016
Anne-Sophie Vergne	Chargée de programmation au musée du Louvre pour le public dit "Enseignement supérieur / 18-30 ans"	Entretien effectué le 27 mai 2016
Simon Pons-Rotbardt	Programmateur au Centre des Monuments Nationaux	Entretien effectué le 06 mai 2016
Joséphine Marino	Chargée des actions éducatives et de l'action culturelle à la Basilique de Saint Denis	Entretien effectué le 03 mai 2016
Nacera Belaza	Chorégraphe, danseuse, interprète de danse contemporaine, dirigeant sa propre compagnie "Nacera Belaza"	Entretien effectué le 14 mai 2016

Annexe n°4 : Photos des répétitions de la seconde semaine de résidence au Musée du Louvre et des travaux préparatoires de Tatiana Julien.

Figure 5 : Répétitions des amateurs dirigés par Tatiana Julien, le 7 mars 2016, en salle 2.
Source personnelle.

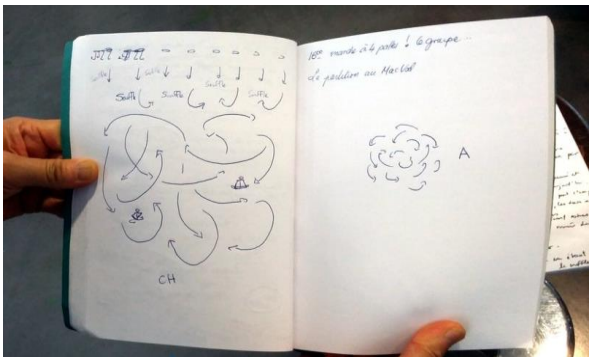


Figure 6 : un exemple des travaux préparatoires de Tatiana Julien.
Source : PONS, Marie, "#DancingMuseums at work #MacVal", in : Twitter, 9 mars 2016. Disponible sur : https://twitter.com/Ma_Reponse/status/707504929276096512

Figure 7 : Répétitions des amateurs, le 16 mars 2016, en salle 1bis. Au centre, Betsy Gregory, mentor et Lucy Suggate, chorégraphe anglaise de "Dancing Museums" discutent de la scénographie de la scène finale de la restitution.
Source personnelle.

Figure 8 : Discussion entre les chorégraphes de "Dancing Museums" et les amateurs, en salle 4.
Source : HAHN, Thomas, op. cit.

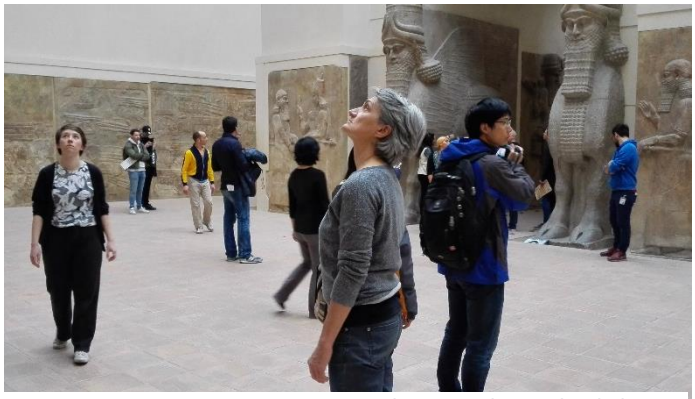


Figure 9 : Deux amatrices, au premier plan et sur la gauche de la photo répète la restitution du vendredi, face aux fresques, le 16 mars 2016, en salle 4. Derrière elles, des visiteurs avec sac à dos et appareil photo, parcourent les salles.
Source personnelle.

Figure 10 : Répétitions face aux fresques, en salle 4.
Source : HAHN, Thomas, op. cit.

Annexe n°5 : Photos et présentation de la restitution chorégraphique de la résidence française, le vendredi 18 mars 2016.

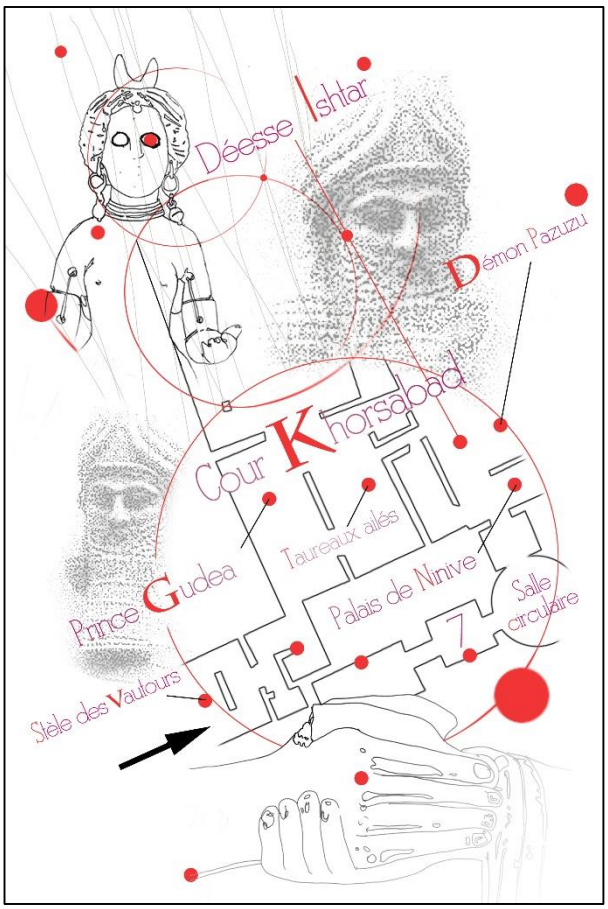


Figure 21 : Plan des salles, selon Tatiana qui met en valeur les œuvres clés de la déambulation chorégraphique.
Source : C'interscribo, op. cit.

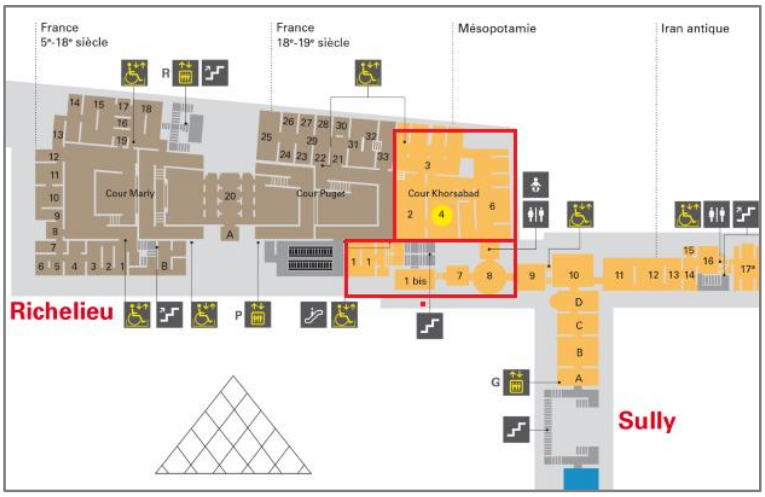


Figure 11 : Plan des salles où est intervenue la déambulation (zones encadrées en rouge).
Source : extrait du plan distribué par le musée du Louvre, version papier.

Figure 13: Les amateurs à genoux, produisant des souffles rauques en salle 4.
Source personnelle.

Figure 14 : Le groupe d'amateurs, formant une pyramide humaine, en salle 4.
Source : POLI, Antonella, op. cit. (Crédit photo : Marie Pons)

Figure 15 : La proximité entre le public et Connor Schumacher, le chorégraphe des Pays-Bas (au centre de la photo, les bras levés et en vêtements blancs), en salle 4.
Source personnelle.

Figure 16 : Solo de Lucy Suggate, en salle 7.
Source personnelle.

Figure 17 : La salle 1bis, investie plusieurs fois pendant la déambulation, qui se retrouve vite remplie par le public. *Au centre de la salle, Lucy Suggate interprète un solo, et sera rejointe par les autres chorégraphes.*
Source personnelle.

Figure 18: Deux exemples de l'affluence des visiteurs ; à gauche, la salle 1bis et à droite, la salle n°7 où les visiteurs touchent les vitrines.
Source personnelle.

Annexe n°6 : Photos des prestations dansées de “Monuments en mouvement” en 2015.

Figure 19: La représentation de Radhouane el Meddeb, *Heroes, Prelude* au Panthéon.
Source : DELAMARRE, Constance, op. cit.

Figure 20 : La représentation de Nathalie Pernette, *La Figure du Gisant* à l'Abbaye de Cluny.
Source de la photo à gauche : SOYEUX, Marie, ‘ « Monuments en mouvement » à l’abbaye de Cluny – La Croix’, in : La Croix, 11 juin 2016. Disponible sur : http://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Monuments-en-mouvement-a-l-abbaye-de-Cluny-2015-06-11-1322213 (Crédit photo : Vincent Vanhecke).
Source de la photo à droite : Cluny.tv, op.cit.

Figure 21: La représentation de Yoann Bourgeois, *Cavale* à la Place forte de Mont-Dauphin.
Source : Centre des Monuments Nationaux, Communiqué de presse - Monuments en mouvements, 2015, p.13.

Figure 22: La représentation de Thomas Lebrun, *Où chaque souffle danse nos mémoires* au château d’Azay-le-Rideau.
Source de la photo à gauche : Centre chorégraphique national de Tours, Où chaque souffle danse nos mémoires, 2016. Disponible sur : http://www.ccntours.com/diffusion/ou-chaque-souffle-danse-nos-memoires (Crédit photo : Bernard Duret).
Source de la photo à droite : GOUVERNAYRE, Géraldine, ‘Le château, scène de danse pour Thomas Lebrun’, in : La Nouvelle République, 08 septembre 2015. Disponible sur : http://www.lanouvellerepublique.fr/Indre-et-Loire/Communes/Azay-le-Rideau/n/Contenus/Articles/2015/09/08/Le-chateau-scene-de-danse-pour-Thomas-Lebrun-2456272

Annexe n°7 : Photos des prestations dansées de “Monuments en mouvement” en 2016.

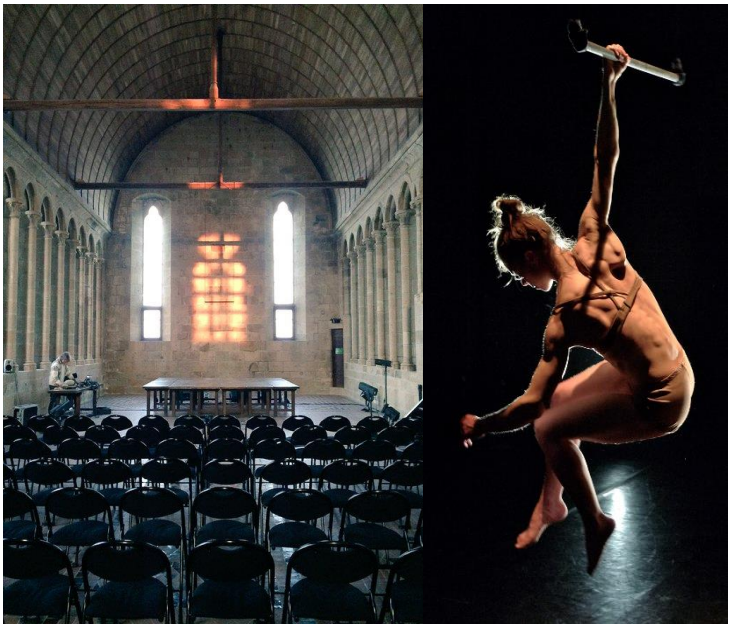


Figure 23 : La représentation de Chloé Mazin, *Opus corpus* à l’Abbaye du Mont Saint Michel.
Source de la photo à gauche : PONS-ROTBARDT, op. cit.
Source de la photo à droite : Webradio, #Manche : spectacle vivant à l’Abbaye du Mont Saint-Michel ! #spring, 2016. Disponible sur : http://www.cotentin-webradio.com/2016/03/manche-spectacle-vivant-a-l-abbaye-du-mont-saint-michel-spring.html#

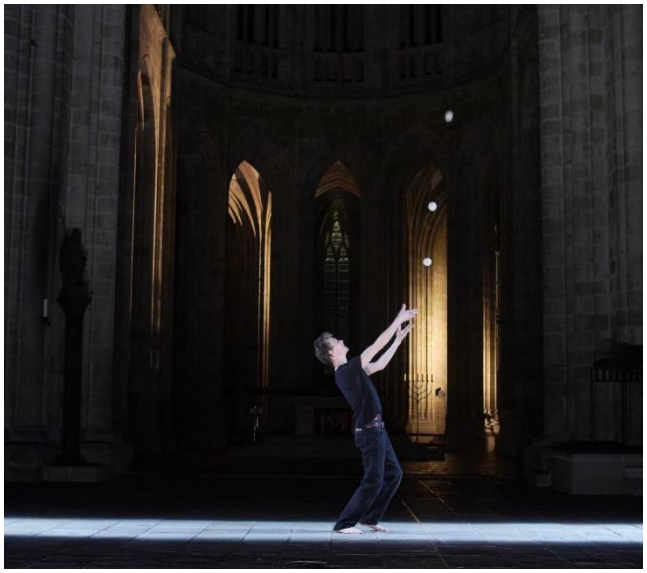


Figure 24 : La représentation de Clément Dazin, *Bruit de Couloir* à l'Abbaye du Mont Saint Michel.
Source : PEREIRA, Elsa, ‘’Le Mont Saint Michel fait son cirque’’, in : Time Out, 29 mars 2016. Disponible sur : http://www.timeout.fr/paris/le-blog/le-mont-saint-michel-fait-son-cirque-032916 (Crédit photo : La Brèche).

Figure 25 : La prestation dansée d'introduction à la représentation de Nathalie Pernette, *La Figure du Gisant* à la Basilique de Saint Denis.
Source : GOURREAU, Jean-Marie, Nathalie Pernette / la figure du gisant / Basilique de Saint-Denis / Octobre 2015, 2015. Disponible sur : http://critiphotodanse.e-monsite.com/blog/do/tag/nathalie-pernette-la-figure-du-gisant-basilique-de-saint-denis-octobre-2015/

Figure 26 : Les danseurs au sol dans *La Figure du Gisant*, à la Basilique de Saint Denis, rappelant les sculptures des gisants juste derrière eux.
Source : C’est Comme Ca qu’on Danse, Monuments en mouvement - 2016, 2016. Disponible sur : http://cccdanse.com/actus/monuments-en-mouvements-2016/ (Crédit photo : Emmanuelle Metz)

Figure 27: Les danseurs jouent avec le suaire, qui couvre leur visage et leur donne un aspect fantomatique.
Source : VITEK, Antoine, ''Quand les arts vivants offrent un nouveau regard sur le patrimoine'', in : Culturez-vous, 19 mai 2016. Disponible sur : http://culturezvous.com/monuments-mouvement-basilique-saint-denis/

Figure 28 : Une danseuse, lors du troisième chapitre de la déambulation qui est constitué de gestes illustrant la vitalité des gisants.
Source : GOURREAU, Jean-Marie, Nathalie Pernette / la figure du gisant / Basilique de Saint-Denis / Octobre 2015, op.cit.

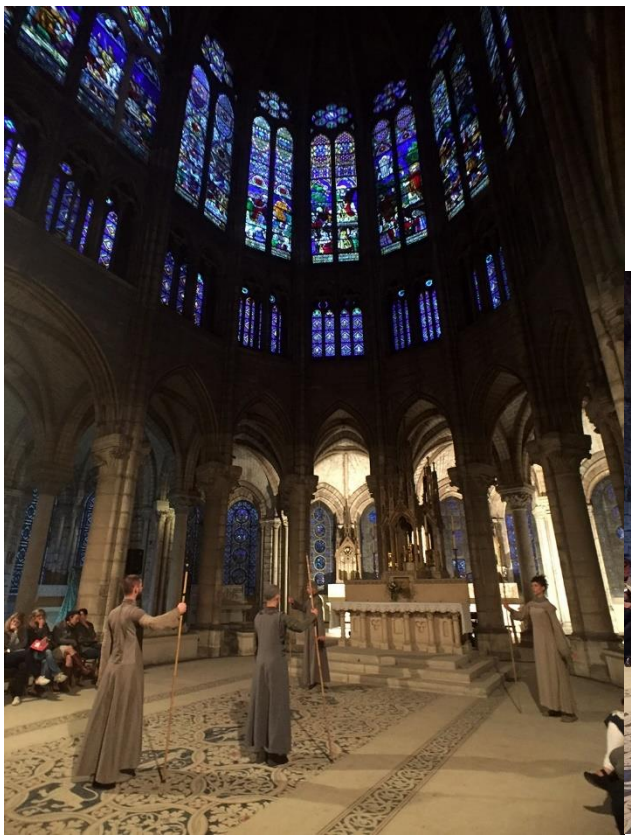


Figure 29 : La dernière scène de la déambulation de *la Figure du Gisant*, devant le chevet de l'abbé Suger.
Source : VITEK, Antoine, op.cit.

Annexe n°8 : Analyse de la revue presse de “Monuments en mouvement” de 2015 (Source : Simon Pons-Rotbardt).

CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX

Cycle de danse « Monuments en mouvement »
Saison 2015

→Analyse quantitative et qualitative de la revue de presse

Préambule

L'année de programmation culturelle 2015 pour le centre des monuments nationaux a été marquée par le lancement de la saison de danse « Monuments en mouvement ». La qualité des représentations avec 3 créations (Heroes prelude de Radhouane El Meddeb au Panthéon, « La Figure du gisant » de Nathalie Pernette à l'abbaye de Cluny et à la basilique Saint Denis et « Où chaque souffle danse nos mémoires de Thomas Lebrun dans les châteaux de la Loire) ont su convaincre la critique, la presse généraliste et le grand public.

La plupart des grands critiques de danse (Rosita Boisseau du Monde, Philippe Noisette, Philippe Verrièle de La Lettre du spectacle, François Delétraz, Isabelle Calabre et Agnès Izrine de Danser Canal Historique,...) ont salué cette initiative et sont venus à différents moments du programme voir les spectacles. Il est à noter que seule Ariane Bavelier du Figaro n'a pu trouver le temps de venir faire une critique malgré son intérêt.

La revue de presse générale rassemble **249 retombées médiatiques toutes presses confondues** avec une part importante de couverture radios.TV (16%) et une qualité rédactionnelle indéniable avec **70% des retombées correspondant à des articles et reportages conséquents.**

La presse régionale a largement couvert chaque temps de représentation et ainsi permis au public de proximité de connaître la manifestation. Les grands médias régionaux France 3 local, France Bleu local, les grands quotidiens ont toujours répondu présents.

La campagne de presse générale a bien sûr été plus marquante au moment du lancement au Panthéon en avril 2015, permettant de mobiliser les radios et télévisions nationales. En revanche, le chorégraphe n'ayant autorisé que très peu de médias lors des répétitions et des représentations des 14 et 15 avril, une partie de la couverture n'a pu être assurée et certains grands médias, pourtant très motivés, n'ont pu réalisé de reportage (TF1, France 3 IDF, Canal +).

Rappel des actions

- Qualification du fichier de diffusion générale
- Qualification de fichier presse régionale et locale
- Rédaction & diffusion du CP d'annonce et du dossier de presse – Mise à jour régulière du dossier de presse général
- Rédaction & diffusion de CP spécifiques par spectacle
- Relances rédactionnelles – négociation d'nterviews et reportages
- Diffusion des images des spectacles
- Reporting réguliers
- Organisation des temps forts pour la presse (visites & voyages de presse)

55 journalistes accueillis aux différents temps de représentation suivants :

- 14 & 15 avril au Panthéon
- 15 septembre à Châteaudun
- 17 octobre à Saint Denis

Voyages et visites de presse à l'occasion des répétitions

- Heroes prelude au 104 – 2 avril : 2 journalistes
- La Figure du gisant à l'abbaye de Cluny – 7 mai & 9 juin : 13 journalistes accueillis
- Où Chaque souffle danse nos mémoires – 3 septembre : 1 journaliste

Analyse quantitative

Analyse quantitative - Retombées médiatiques - Monuments en mouvement					
Saison 2015					
Presse écrite nationale	**Articles**	**Annonces**	**Citations**	**Toutes parutions**	**Part globale**
Agences	1			1	
Quotidiens	3	1	1	5	
Hebdomadaires	2	1		3	
Mensuels	9	1		10	
TOTAL	**15**	**3**	**1**	**19**	**8,00%**

Presse écrite régionale	Articles	Annonces	Citations	Toutes parutions	Part
Quotidiens	20	8		28	
Hebdomadaires	5	5		10	
Mensuels & Plus	4			4	
TOTAL	**29**	**13**		**42**	**17,00%**

Presse audiovisuelle	Reportages	Annonces		Tous reportages	Part
Télévisions	12	2		14	
Radios	17	8		25	
TOTAL	**29**	**10**		**39**	**16,00%**

Presse Internet	Publications			Toutes publications	
Médias clés	83				
Autres		68			
TOTAL				**151**	**59,00%**

Equivalence Publicitaire

Equivalence publicitaire - Retombées médiatiques - Monument Jeu d'enfant	
10-11 octobre 2015	
	2015 HT
Presse écrite nationale	274200,00
Presse écrite régionale	82900,00
Presse audiovisuelle	353500,00
Presse Internet	67000,00
Presse Internationale	12000,00
TOTAL	**789600,00**

Analyse qualitative

- **Une grande qualité rédactionnelle et un succès critique**
  - 70 % de la revue générale correspond à des articles ou des reportages TV/Radios.
  - **De grands papiers dans la presse écrite nationale** ont été obtenus dans **Le Monde, Les Echos Week-end, La Croix, Le Figaro Magazine**
  - **De grandes émissions radios/TV ont couvert le sujet :** Europe 1 « C'est arrivé demain » (Itw de Philippe Bélaval par David Abiker), TV5 monde « 200 millions de critiques », BFM TV « Culturez-vous », France Culture « La Grande table » Caroline Broué a reçu Radhouane El Meddeb
  - De nombreuses interviews ou invitations plateau ont été organisés tout au long de l'année avec les 4 chorégraphes, le président du CMN ou le responsable de la programmation
  - Les grands médias spécialisés Danse sont aujourd'hui tous très sensibilisés à la programmation « Monuments en mouvement » (Ballroom, Danser canal historique, Ballet 2000, La Lettre du spectacle, Stradda)

- **Des médias locaux très impliqués**
  - Des articles de fond dans les grands quotidiens régionaux : Monaco Matin, Le Dauphiné, La Nouvelle République, L'Echo républicain, Nice Matin.
  - Sur 42 retombées, 70 % sont des articles
  - Deux antennes locales de France 3 ont assuré un long reportage ou un direct : France 3 Bourgogne-Franche Comté à Cluny et France 3 Provence à Mont Dauphin. Avec reprise dans le Soir 3 en national.
  - Les web radios et web TV locales mobilisées à chaque spectacle

- **Un bon relais dans les agendas**
  - Notamment grâce aux nombreuses radios et webradios locales
  - Les agendas des journaux locaux ont eux aussi bien relayé les dates des spectacles
  - Les portails culturels se sont également bien impliqués : paris-art.com, exponaute.com, lagenda.fr, dansercanalhistorique, …

- **Manques rédactionnels**
  - Les grandes TV nationales comme TF1, France 2 ou Canal + n'ont pu aboutir alors qu'attendues du fait de l'impossibilité d'organisation une répétition in situ au Panthéon en amont du spectacle.
  - Certains grands médias comme Le Figaro ou RTL, pourtant relancés de façon systématique, n'ont pas donné suite et seront donc à mobiliser tout particulièrement pour les éditions à venir.

Conclusion & Perspectives

Nous notons donc que l'organisation mise en place pour « La Figure du gisant » a été la plus optimale. Les répétitions ont permis d'inviter des journalistes très en amont, 1 mois avant la représentation, et d'obtenir de très beaux papiers de fond dans La Croix et Les Echos.

Il faut autant que possible poursuivre ce shéma pour les représentations 2016. Les grands manques rédactionnels de l'année 2015 (TF1, France 2, RTL, Canal +, Le Figaro) pourront être mobilisés dès le lancement de la saison 2016 .

L'organisation d'un déjeuner de presse autour du président du CMN et des grands critiques de danse, afin d'annoncer la programmtion de la saison 2016 pourrait également être un plus.

Annexe n°9 : Etude des spectateurs de la prestation de Thomas Lebrun pour “Monuments en mouvement” en 2015 (Source : Simon Pons-Rotbardt).

Monument en Mouvement 2015

« Où chaque souffle danse nos mémoires »

Thomas Lebrun à Azay le Rideau, Châteaudun et Bourges

Etude de satisfaction

Les spectacles réalisés dans le cadre d'un projet « Monuments en mouvement » étaient accompagnés des sondages auprès des visiteurs aux châteaux d'Azay le Rideau et Châteaudun et au Palais Jacques Cœur à Bourges. Le questionnaire en français, identique pour les trois sites a été remis aux visiteurs sélectionnés à la sortie afin de recueillir leur profil et leur satisfaction. Le visiteur remplissait lui-même l'enquête en cochant la réponse parmi le choix proposés (sondage quantitatif auto administré). Au total lors de 3 représentations, 109 questionnaires ont été collectés dans les trois monuments[1].

Sites	Date	horaire	Tarif	fréquentation	Nb de questionnaires recueillis
Azay le Rideau	vendredi 11 octobre	20h	15 € PT 10€ TR		27
Châteaudun	Dimanche 13 octobre	18h	15 € PT 10€ TR	61 à 15€ 4 à 10€ 60 invités **Total 125**	34
Palais Jacques Coeur	Mardi 15 octobre	20h	5 € TU		48
					109

L'échantillon collecté est faible et ne permet pas des traitements statistiques élaborés et exhaustifs. Nous nous attachons à présenter notre analyse sommaire avant tout sur la base des données d'ensemble des trois monuments. Les proportions entre les sites sont évoquées et illustrées par des graphiques lorsque les écarts sont importants. La faible quantité des réponses ne permet pas de développer un raisonnement plus approfondi et ne peut servir que comme une indication sommaire.

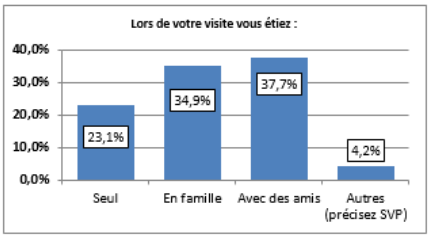
[1] Azay Le Rideau – 27 questionnaires, Châteaudun – 34 et Palais Jacques Cœur – 48.

Les spectacles ont été vus majoritairement par des femmes (à 71 % au total) avec une présence d'hommes un peu plus importante au Palais Jacques Cœur (37 %). D'après les sondages auprès des visiteurs de nos monuments, la répartition par sexe dans la fréquentation annuelle des sites est un peu plus équilibrée, avec une plus grande proportion de la présence des femmes qui représente la majorité (45/55).

La présence un peu plus forte des hommes modifie la structure par profession des répondants au Palais Jacques Cœur avec la proportion des cadres supérieurs de 36 % contre 12 et 16 % respectivement à Azay et Châteaudun. Il est possible que cet écart soit dû au contexte urbain du monument qu'on peut constater également dans la présence plus forte des étudiants (9 % contre 3 à 4 %). Les cadres moyens en revanche étaient plus présents à Azay (17 % contre 3 à 4 % dans 2 autres sites). Les enseignants étaient plus nombreux à Azay et Châteaudun (21 et 19 % contre 11 %). On peut risquer l'hypothèse qu'une grande partie de ces enseignants étaient liés à l'univers de la danse. Enfin, un quart du public était constitué de retraités, ce qui est un résultat assez significatif par rapport aux autres enquêtes de fréquentation.

L'indicateur de l'âge moyen montre que le public de ce spectacle est plus âgé que celui que l'on trouve habituellement dans les enquêtes annuelles (49 ans contre 44 ans[2]).

La visite a été réalisée en famille (35 %) et avec des amis (38 %).



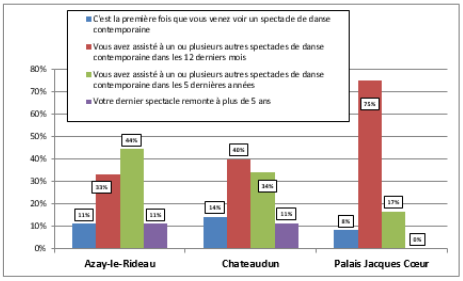
On constate une faible présence des enfants au sein du groupe familial (8 % globalement avec des écarts de 16 % à Azay et 3 % à Châteaudun. Ces écarts sont également dû aux jours et horaires de programmation, le vendredi soir étant plus favorables aux sorties avec enfants). Il s'agissait d'enfants d'une moyenne d'âge de 11 ans.

Le public était très majoritairement régional (87 %) déclarant connaître déjà les lieux du spectacle (90% au total). Très familier de la visite des monuments en général (87 % des spectateurs avaient visité des lieux patrimoniaux plusieurs fois par an), les publics étaient aussi familiers de spectacle de danse contemporaine. Par ailleurs, ces visiteurs se révèlent être très majoritairement le public de nos monuments puisqu'il est déjà venu dans chacun des sites pour assister à une manifestation culturelle (57%) ou pour visiter (24,5%). Ainsi, si la programmation de ce type de spectacle ne fait pas venir un

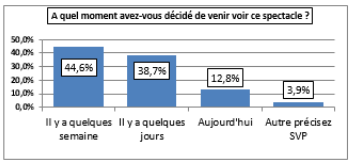
[2] Age moyen relevé sur les enquêtes de 16 monuments entre 2005 et 2010

nouveau public dans les monuments, on constate qu'il contribue à la fidélisation des visiteurs de proximité.

Quelles sont vos habitudes en matière de spectacle de danse ?



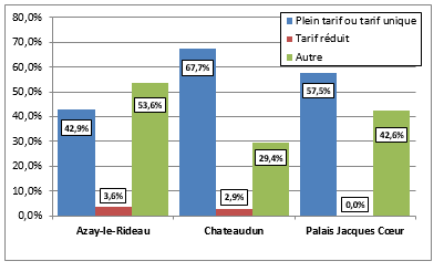
La décision de visite a été prise majoritairement quelques semaines auparavant (en moyenne 44,6 %) et quelques jours précédant le spectacle (en moyenne 39 %). Azay présente un profil différent avec une valeur plus forte pour la décision prise le jour-même (22 % contre 6 % à Châteaudun et 10 % au Palais Jacques Cœur) au détriment d'une valeur plus faible pour une décision prise quelques semaines plus tôt. Il est a relevé que cette date était également la « première » du spectacle dans la région.



Certains autres écarts peuvent être liés à cette prise de décision tardive : le rôle plus important d'Internet comme source d'information (25 % contre 14-15 dans d'autres sites) mais aussi celui du bouche à oreille (43 % contre 35 % à Châteaudun et 30 % au Palais J. Cœur). La date de spectacle ainsi que la météo ont pu faire évoluer ce paramètre.

Bien qu'il soit d'usage dans le domaine du spectacle vivant de donner un grand nombre d'invitation à la première du spectacle, il est à noter une très grande proportion d'entre elles à Azay (54%) mais également au palais Jacques Cœur(43 %). Ces valeurs apparaissent dans le graphique en tant que « autre tarif ».

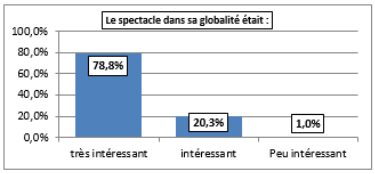
Pour voir le spectacle vous avez payé :



Globalement, la perception du tarif, différent selon les sites, est bonne, avec tout de même 8,5 % des personnes interrogées qui l'estime trop élevé à Azay le Rideau (15€ en tarif plein)[3]. On constate sans surprise que le tarif unique de 5 €au palais Jacques Coeur a été perçu comme bon marché à 60%. Ce tarif de 5 € à Bourges a été déterminé dans le cadre d'une politique partenariale avec l'ensemble des infrastructures culturelles de la ville et en regard d'une offre importante sur le territoire.

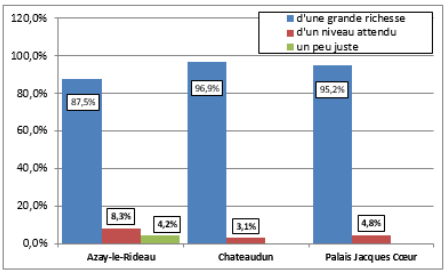
[3] Cf tableau page 1 indiquant notamment les différents tarifs

La perception du spectacle était très positive avec des quantités négligeables de mentions négatives.



L'écrasante majorité des spectateurs l'ont trouvé d'une grande richesse. Il existe cependant un petit écart de jugement sur la représentation qui s'est tenue à Azay où l'on constate une valeur résiduelle de 8,3% de répondants qui considèrent le spectacle d'un niveau attendu et 4,2% qui le trouvent un peu juste. Ce petit écart concernant le public d'Azay pourrait être attribué au parcours chorégraphique difficilement appréhendé par une minorité ou jugé peu fluide.

Trouvez-vous que le spectacle est...



Cette dernière appréciation est à moduler car le spectacle dans ce même monument avait également recueilli le plus de réponses pour l'item «le parcours chorégraphique très bien perçu, très pertinent » (43 % contre 37-38 % pour deux autres sites). Toutefois, une indication assez significative sur la difficulté à appréhender le spectacle d'une manière générale est à relever, dans une proportion plus importante à Bourges.

Enfin le jour de programmation a été considéré à 19% comme peu satisfaisant à Châteaudun (le mardi soir).

Bon à savoir : sur 109 questionnaires, 39 visiteurs/spectateurs ont laissé leurs coordonnées électroniques, à savoir 36 %.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

CITTON, Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

FRIMAT, François, *Qu'est ce que la danse contemporaine? Politiques de l'hybride,* Paris, PUF, 2011, p.27

FILLOUX-VIGREUX, Marianne, *La danse et l'institution. Genèse et premiers pas d'une politique de la danse en France 1970-1990*, Paris, L'Harmattan, 2001.

JOHNSON, Nelly, *Un temps pour l'art, La petite histoire de la danse*, Paris, NJART, 2005.

MORSE, Meredith, *Soft is Fast: Simone Forti in the 1960s and After*, Cambridge (Etats-Unis), Londres, MIT Press, 2016.

POULOT, Dominique, « IV. Les musées de France », in *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2009, p.61-76.

THESES

VIOLLET, Marion, « Les comportements du spectateur comme enjeux de l'art contemporain », Thèse de doctorat en art et histoire de l'art, sous la direction de Dominique CLÉVENOT, Christine BUIGNET, Toulouse, Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail), 2011, 423 p. Disponible sur : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00656759

LUGEZ, Adeline "La médiation dans les musées en France", Rapport de recherche bibliographique en DESS Ingénierie documentaire, sous la direction de Anne-Pascal Seynhaeve, Lyon, École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, 2004, 109 p. Disponible sur : http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/851-la-mediation-dans-les-musees-de-france.pdf

ACTES DE COLLOQUES & RECONTRES

AIRAUD, Stéphanie, "Le MAC VAL et le spectacle vivant" in *Le corps collectif : abolir les frontières entre spectateur et créateur*, colloque, MAC VAL, 19 mars 2016, Vitry-Sur-Seine.

BORDEAUX, Marie-Christine, «La médiation culturelle, symptôme ou remède? Pistes de réflexions pour les arts de la scène» in SUTERMEISTER, Anne-Catherine "Les actes du colloque R&D - La médiation culturelle dans les arts de la scène, in *La médiation culturelle dans les arts de la scène,* actes du colloque,19-20 novembre 2010, Manufacture-HETSR, Lausanne, Suisse. Disponible sur: http://www.hetsr.ch/upload/brochure-internet.pdf

CHEVALIER, Pauline, et MOUTON REZZOUK, Aurélie, « Accueil et introduction » in *Le musée par la scène Le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations,* actes du colloque, musée du Louvre, 18 novembre 2015, Paris.

COYNE, Kate, "Siobhan Davies Dance" in *Le corps collectif : abolir les frontières entre spectateur et créateur,* colloque, MAC VAL, 19 mars 2016, Vitry-Sur-Seine.

GREGORY, Betsy, "Introduction" in *Le corps collectif : abolir les frontières entre spectateur et créateur,* colloque, MAC VAL, 19 mars 2016, Vitry-Sur-Seine.

HART, Gill, "National Gallery" in *Le corps collectif : abolir les frontières entre spectateur et créateur,* colloque, MAC VAL, 19 mars 2016, Vitry-Sur-Seine.

McFARLAND, Emma, « Symposium Report - Content, Analysis & Recommendations », Janvier 2015, in *Dance & Museums Working Together Symposium*, actes du colloque, the Horniman Museum and Gardens, 27 novembre 2014, Londres. Disponible sur : http://www.trinitylaban.ac.uk/sites/default/files/dance_museums_symposium_report_final_pdf.pdf.

QUIBLIER, Marie, "Du CCNRB au musée de la danse :déplacements, transpositions, hybridations" in *Le musée par la scène Le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations*, actes du colloque, musée du Louvre, 19 novembre 2015, Paris.

TERRASSE, Jean-Marc, "Le spectacle vivant au Louvre" in *Le musée par la scène Le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations*, table ronde, actes du colloque, musée du Louvre, 18 novembre 2015, Paris.

TRUDEAU, Dominique, RENOUX, Christelle, COLIZZA, Jasmine, « Compte rendu - Journée de réflexion sur la médiation culturelle : interdisciplinarité et technologies numériques », Janvier 2014, in *Journée de réflexion sur la médiation culturelle: interdisciplinarité et technologies numériques*, Maison des arts de Laval, 24 janvier 2014, Laval, Canada. Disponible sur: http://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/pdf/2015_compte_rendu_interdisciplinarite_et_numerique.pdf.

URRUTIAGUER, Daniel, « Stratégies de programmation de spectacle vivant et identité des musées » in *Le musée par la scène Le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations*, actes du colloque, musée du Louvre, 18 novembre 2015, Paris.

REVUES (PAPIER & INTERNET)

ARNAUD, Lionel, "Entre expérimentation culturelle et domestication économique : les ambiguïtés d'une médiation par l'art dans le carnaval de Notting Hill et le défilé de la Biennale de la danse de Lyon", in *Lien social et Politiques*, n°60 ("La médiation culturelle : enjeux, dispositifs et pratiques"), automne 2008, p.91-103. Disponible sur: http://www.erudit.org/revue/lsp/2008/v/n60/019448ar.html?vue=resume

BISHOP, Claire, "The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney", in : *Dance Research Journal*, vol. 46, n°3, décembre 2014, p.62-76. Disponible sur : http://muse.jhu.edu/journals/dance_research_journal/v046/46.3.bishop.html

BORDEAUX, Marie-Christine. "Une médiation paradoxale: «La danse, une histoire à ma façon»". *Médiations Et Médiateurs*, 2004, no 19, p. 97-107. Disponible sur: http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue19/ilovepdf.com_split_6.pdf

BRANNIGAN, Erin, "Dance and the Gallery: Curation as Revision" in: *Dance Research Journal*, vol. 47, n°1, avril 2015, p. 3-25. Disponible sur : http://muse.jhu.edu/article/583196

CAILLET, Elisabeth. "L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence". In: *Publics et Musées*, vol. 6, n° 1, 1994, pp. 53-73. Disponible sur: www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1994_num_6_1_1046

CHEVALIER, Pauline, “De l’art processuel : dérivations sémantiques et esthétiques de l’œuvre”, in : *Nouvelle Revue d'Esthétique*, vol. 8, février 2011, p.31-39. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-2-page-31.htm

COATES, Emily Carson, "Dance Between Performance and Image.", in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 36, n° 2, mai 2014, p. 116-124. Disponible sur: https://muse.jhu.edu/article/545537

CRAMER, Franz Anton, "Experience as Artifact: Transformations of the Immaterial." in : *Dance Research Journal*, vol. 46, n° 3, décembre 2014, p. 24-31. Disponible sur : http://muse.jhu.edu/journals/dance_research_journal/v046/46.3.cramer.html

CRENN, Gaëlle, « « You can dance, you can jive... » Inscription de l'auditeur et pratiques d'écoute dans l'exposition « Abbaworld ». », in : *Volume !*, vol. 10, n° 1, janvier 2013, p. 75-89. Disponible sur: www.cairn.info/revue-volume-2013-1-page-75.htm.

DOQUET Anne, “Musée de l'Homme. — « De la danse à la sculpture. Un autre regard sur l'esthétique africaine ». Catalogue de l'exposition du 5 avril au 20 mai 2000.” in : *Cahiers d'études africaines*, vol. 166, février 2002, p. 122-127. Disponible sur: http://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-africaines-2002-2-page-397.htm

DUFRENE, Bernadette, GELLEREAU, Michèle, « La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques», in *Hermès, La Revue* ("Les sciences de l'information et de la communication - savoirs et pouvoirs"), n° 38, janvier 2004, p. 199-206. Disponible sur : www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2004-1-page-199.htm.

FABBRI, Véronique, "Horizons", in : *Rue Descartes*, n° 44 ("Penser la danse contemporaine"), février 2004, p. 2-5.

GERMAIN THOMAS, Patrick, “Médiation et médiatisation en danse contemporaine : quand la profusion opacifie le sens d’un art sans texte”, in *Quaderni*, n°83 (“Le public de la danse contemporaine; instituer la parole des corps”), janvier 2014, p.41-58. Disponible sur: http://www.cairn.info/revue-quaderni-2014-1-page-41.htm

GIRARD, Augustin, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : ruptures et continuités, histoire d'une modernisation », in : *Hermès, La Revue*, n°20, février 1996, p. 27-41. Disponible sur : http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1996-2-page-27.htm

GLON, Marie, “Un atelier imaginé par Ishibashi Misa, « Vêtement collectif. »”, in : *Repères, cahier de danse,* vol. 25, janvier 2010, p. 7. Disponible sur: http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2010-1-page-7.htm

JDEY, Adnen, “Liminaire”, in : *La Part de l’Oeil*, n° 24 (“Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance”), 2009, p.6-9

La Briqueterie, «Entretien avec Fabre Xavier, et Guérin Philippe - Toute architecture est un cadrage du mouvement. », *Repères, cahier de danse*, n° 18, février 2006, p. 16-17. Disponible sur: www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-16.htm

La Briqueterie, «Entretien avec Flamand Frédéric - La création est une chose très concrète. », *Repères, cahier de danse*, vol. 18, février 2006, p. 22-22. Disponible sur: www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-22.htm.

LAMOUREUX, Eve, "La médiation culturelle et l’engagement : des pratiques artistiques discordantes" in: *Lien social et Politiques*, n° 60, 2008, p.159-169. Disponible sur : http://id.erudit.org/iderudit/019453ar

LEPECKI, André, 2012, cité par BRANNIGAN, Erin, "Dance and the Gallery: Curation as Revision" in: *Dance Research Journal*, vol. 47, n°1, avril 2015, p. 3-25. Disponible sur : http://muse.jhu.edu/article/583196

NICIFERO, Alessandra, "OCCUPY MoMA: The (Risks and) Potentials of a Musée de la danse!" in: *Dance Research Journal*, vol. 46, n° 3, 2014, p. 32-44. Disponible sur: http://muse.jhu.edu/journals/dance_research_journal/v046/46.3.nicifero.html#f3

PICHAUD, Laurent, « Faire « voir du lieu » avec la danse. », in: *Repères, cahier de danse*, n° 18 ("Espaces de danse"), février 2006, p. 19-21. Disponible sur: www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-2-page-19.htm.

POUILLAUDE, Frédéric, “Scène et contemporanéité”, in : *Rue Descartes*, n° 44 ("Penser la danse contemporaine"), février 2004, p. 8-20, p.18.

SMOLIANSKAÏA, Natalia, « L'art en fabrication. », in : *Rue Descartes*, vol. 80, janvier 2014, p. 20-37. Disponible sur: http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2014-1-page-20.htm#re1no1

RESSOURCES INTERNET

94.Citoyens, *Rapport de présentation du budget primitif 2014 - Budget général*, 2014. Disponible sur: http://94.citoyens.com/files/2014/01/Budget-Conseil-G%C3%A9n%C3%A9ral-Val-de-Marne-2014.pdf

Actualités de Laurent Pichaud, *actualités de Laurent Pichaud et des projets x-sud ; transmettre*, 2016. Disponible sur: http://xsud.blogspot.fr/p/workshops.html

Agence Hexagramm, Analyse quantitative et qualitative de la revue de presse, Cycle de danse « Monuments en mouvement », 2015. Présenté en annexe 10.

ALFORT, Bérengère, "Le Cri", in : *La Terrasse*, 25 février 2016. Disponible sur: http://www.journal-laterrasse.fr/focus/le-cri/

Association R.B. Jérôme Bel, *Divers - Daniel Buren 02.2008*, 2016. Disponible sur: http://www.jeromebel.fr/textesEtEntretiens/detail?textInter=divers%20-%20daniel%20buren

Association R.B. Jérôme Bel, *Gala - présentation*, 2015. Disponible sur: http://www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=Gala

Atelier231, "Cie Pernette - "La Figure du Gisant" - Résidence à l'Atelier 231 (2015)", in : *Youtube*, 18 mai 2015. Disponible sur: https://www.youtube.com/watch?v=N7_fuEqkPBU

BEAVEN, Kirstie, *The Tanks : the 2012 programme / Tate*, avril 2012. Disponible sur : http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/tanks-2012-programme

BEAUVALLET, Eve, “Les musées, nouvelles pistes pour la danse”, in : *Libération*, 28 février 2016. Disponible sur : http://next.liberation.fr/arts/2016/02/28/les-musees-nouvelles-pistes-pour-la-danse_1436362

BERTRAND, Amélie, *Work/Travail/Arbeid – Anne Teresa de Keersmaeker / Danses avec la plume - L'actualité de la danse*. Disponible sur : http://www.dansesaveclaplume.com/non-classe/42487-worktravailarbeid-anne-teresa-de-keersmaeker/

Boris Charmatz, *enfant - Boris Charmatz*, 2011. Disponible sur: http://www.borischarmatz.org/savoir/piece/enfant

C'est Comme Ca qu'on Danse, *Monuments en mouvement - 2016,* 2016. Disponible sur : http://cccdanse.com/actus/monuments-en-mouvements-2016/

C'interscribo, *Prière de ne pas détruire - 18.03.16 - C'interscribo*, 2016. Disponible sur : http://www.cinterscribo.com/?p=2071

CASANOVA, Vincent, *INA - Jalons - Maurice Béjart,* 2016. Disponible sur: http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01282/maurice-bejart

CCN de Créteil et du Val-de-Marne, *Parcours de la Compagnie Käfig - Centre Chorégraphique National de Créteil*, 2016. Disponible sur: http://www.ccncreteil.com/ccn-cie-kafig/compagnie-kafig/parcours-de-la-compagnie-kafig

Centre chorégraphique national de Tours, *Où chaque souffle danse nos mémoires*, 2016. Disponible sur : http://www.ccntours.com/diffusion/ou-chaque-souffle-danse-nos-memoires
_. *Compagnie Nacera Belaza (Paris)*, 2016. Disponible sur : http://www.ccntours.com/saison/compagnie-nacera-belaza-paris
_.*Festival Tours d'horizons*, 2016. Disponible sur: http://www.ccntours.com/saison/festival-tours-dhorizons_1

Centre des Monuments nationaux, *"Grandes robes royales" Exposition à la Basilique de Saint Denis,* 2016. Disponible sur: https://presse.monuments-nationaux.fr/accueil/Repertoire-de-presse/Grandes-robes-royales-une-exposition-du-styliste-et-artiste-LAMYNE-M.-a-la-basilique-cathedrale-de-Saint-Denis
_. *Année Le Corbusier à la Villa Savoye*, 2015. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Annee-Le-Corbusier-a-la-Villa-Savoye
_. *Communiqué de presse - Ici, autrement*, 2013. Disponible sur: https://presse.monuments-nationaux.fr/index.php/view/pdf/225910
_. *Communiqué de presse - Monuments en mouvements*, 2015. Disponible sur: https://presse.monuments-nationaux.fr/view/pdf/226294
_. *Communiqué de presse - Monuments en mouvements*, 2016. Disponible sur: https://presse.monuments-nationaux.fr/view/pdf/840726
_. *Danses et chants de la Renaissance*, 2013. Disponible sur: https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Danses-et-chants-de-la-Renaissance
_. *Festival Corb'*, 2015. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Festival-Corb
_. *Il était un château !*, 2015. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Il-etait-un-chateau
_. *Le Roi Soleil au Château de Bussy-Rabutin*, 2015. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Le-Roi-Soleil-au-Chateau-de-Bussy-Rabutin
_. *Les portes du temps*, 2010. Disponible sur: https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Les-Portes-du-temps2
_. *Les portes du temps*, 2012. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Les-Portes-du-temps7
_. *Les Portes du temps - Forteresse de Salses*, 2012. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Les-Portes-du-temps33
_. *Les portes du temps*, 2013. Disponible sur: https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Les-portes-du-temps17
_. *Les portes du temps*, 2014. Disponible sur: https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Les-Portes-du-Temps35
_. *Monuments en mouvements - Yuval Pick*, 2016. Disponible sur: https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Monuments-en-mouvement-Yuval-Pick
_. *Monument jeu d'enfant*, 2012. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Monument-jeu-d-enfant93
_. *Monument Jeu d'enfant*, 2014. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Monument-jeu-d-enfant57
_. *Monument jeu d'enfant - Château d'Azay-le-Rideau*, 2012. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Monument-jeu-d-enfant79
_. *Monument jeu d'enfant : Danse et architecture au château*, 2015. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Monument-jeu-d-enfant-Danse-et-architecture-au-chateau
_. *Notre histoire, nos valeurs*, 2016. Disponible sur: https://www.monuments-nationaux.fr/Qui-sommes-nous/Notre-histoire-nos-valeurs
_. *Programmation Culturelle*, 2014. Disponible sur: https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Programmation-culturelle-2014
_. *Rapport d'activité 2014*, 2014. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/view/pdf/219035
_. *Téléthon 2014*, 2014. Disponible sur : https://www.monuments-nationaux.fr/Actualites/Telethon-2014

Centre National de la Danse, *Centres de développement chorégraphiques (CDC)*, 2014. Disponible sur: http://www.cnd.fr/upload/files/55bc7ea9665e2a11483d8351cc5b3a0088c786d0/a7674cb7dbbf322806547296b1646e93402f6760.pdf

Centre national des arts plastiques, *Le Panthéon - Centre national de arts plastiques*, 2005. Disponible sur: http://www.cnap.fr/les-visiteurs-2005-2006-gerard-garouste-les-saintes-ellipses

Centre Pompidou, *Dossier pédagogique / arts de la scène et nouvelles technologies - Myriam Gourfink, Les temps tiraillés - 1. Les années 90*, 2009. Disponible sur : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-techno/gourfink/gourfink_01.html
_. *Dossier pédagogique / Danse contemporaine – Pour une chorégraphie des regards – un bouleversement des codes*, 2004. Disponible sur : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-spectacles-vivants/02-03.html
_. *Dossier pédagogique / Les spectacles vivants au Centre Pompidou - 5. Les nouvelles circulations pluridisciplinaires à propos de Meg Stuart*, 2013. Disponible sur : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-artscontemporain/05-meg-stuart.html.
_. *Dossier pédagogique / Le nouveau festival du Centre Pompidou - 3. L'art comme performance Les années 50 et 60*, 2009. Disponible sur : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-festival2009/festival2009/festival2009_03.html
_. *Dossier pédagogique - Qu'est-ce que la performance*? 2011. Disponible sur : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/
_. *L'événement Anne Teresa De Keersmaeker - Centre Pompidou*, 2016. Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ceXkej5/rEB56gX
_. *L'histoire des collections - Centre Pompidou*, 2016. Disponible sur : https://www.centrepompidou.fr/fr/Collections/L-histoire-des-collections.

CLAVEL, Joanne, « Entretien avec Ghyslaine Gau », *Recherches en danse*, Entretiens, mis en ligne le 01 février 2013. Disponible sur: http://danse.revues.org/468

Cluny.tv, *La figure du gisant*, 2015. Disponible sur: http://www.cluny.tv/la-figure-du-gisant/

Collectif 12, *Compagnie Nacera Belaza*, 2016. Disponible sur : http://collectif12.org/portfolio/compagnie-nacera-belaza/

Compagnie de l'Entre-Deux, - *actes chorégraphiques - Daniel Dobbels*, 2013. Disponible sur: http://delentredeux.fr/actes-choregraphiques.htm

Compagnie de soi, *Heroes, prelude*, 2015. Disponible sur: http://www.lacompagniedesoi.com/spectacles/heroes-prelude/

Compagnie Nawel Oulad, *Citadin Ring - compagnie Nawel Oulad*, 2011. Disponible sur: http://naweloulad.weebly.com/citadin-ring.html

Compagnie Pernette, "La Figure du gisant (extraits) à la Basilique Saint-Denis - octobre 2015", in : *Youtube*, 28 avril 2016. Disponible sur: https://www.youtube.com/watch?v=R1nrrzvlv4Y

Compagnie Pernette, *La Figure du gisant*, 2015. Disponible sur : http://www.compagnie-pernette.com/danse_contemporaine.php/208-fr

CRIPPA, Lara, BORGA, Rita, et AUFIERO, Silvia, "Dancing Museums | Interviewing Betsy Gregory & reporting the first residency", in *Abcdance*, 17 septembre 2015. Disponible sur: http://www.abcdance.eu/dancing-museums-interviewing-besty-gregory-reporting-the-first-residency/

Dancing Museums, in : *Facebook*, 2016. Disponible sur: https://www.facebook.com/pages/Dancing-Museums/455374791301823
_. in : *Tumblr*, 2016. Disponible sur: http://dancingmuseums.tumblr.com/post/142677879757/dancingmuseums-the-vienna-residency-seen-by-a
_. "And a few more impressions… with a big thank…", in : *Facebook*, 14 mai 2016. Disponible sur : https://www.facebook.com/455374791301823/photos/pcb.550622988443669/550622675110367/?type=3&theater
_. *Dancing Museums*, 2016. Disponible sur : http://dancingmuseums.tumblr.com/post/141141995282/ian-is-from-georgia-usa-and-he-came-across-the
_. *Dancing Museums - A souvenir from Arte Sella*, 2015. Disponible sur : http://dancingmuseums.tumblr.com/post/128330163517/a-souvenir-from-arte-sella?is_related_post=1 _. *Dancing Museums - About*, 2016. Disponible sur : http://www.dancingmuseums.com/about.html
_. *Dancing Museums - Artefacts*, 2016. Disponible sur : http://www.dancingmuseums.com/artefacts.html
_. *Dancing Museums - Calendar*, 2016. Disponible sur : http://www.dancingmuseums.com/calendar.html
_. *Revue de presse - Dancing Museums - Prière de ne pas détruire*, 2016. Disponible sur : http://www.dancingmuseums.com/assets/revue-de-presse_dancing-museums.pdf

DELAMARRE, Constance, "'Heroes, prélude', ou quand la danse hip-hop entre au Panthéon', in : *Toute la culture*, 18 avril 2015. Disponible sur : http://toutelaculture.com/spectacles/danse/heroes-prelude-ou-quand-la-danse-hip-hop-entre-au-pantheon/

Département Seine-et-Marne, *Seine-et-Marne - Nuit européenne des musées : le château de Champs-sur-Marne enflamme votre imaginaire*, 2016. Disponible sur : http://www.seine-et-marne.fr/Culture-sports-tourisme/Portail-Sortir-en-Seine-et-Marne/Nuit-europeenne-des-musees-le-chateau-de-Champs-sur-Marne-enflamme-votre-imaginaire

DICKSON, Andrew, "Michael Clark steps it up at Tate Modern" in : *the Guardian*, 24 août 2010. Disponible sur : https://www.theguardian.com/stage/2010/aug/24/michael-clark-tate-modern

DUGIED, Fabrice, SORIN, Claude, STEINHAUSSER, Ninon, « La collection Lise B, regards sur la danse contemporaine », in: *Centre national de la danse / service Recherche et répertoires chorégraphiques / aide à la recherche et au patrimoine en danse*, mars 2015. Disponible sur : http://www.cnd.fr/upload/files/71c4cf54aa0b9e75165dee02816911d56847702c/ca0c001534518d1bc91172dd5f9ae499c0d750ac.pdf

DURAND, Manon, "Résurrection royale : de la danse à Saint Denis", in : *Je beurre ma tartine*, 6 novembre 2015. Disponible sur : https://jebeurrematartine.com/2015/11/06/resurrection-royale-de-la-danse-a-saint-denis/

Encyclopédie Larousse, *Merce Cunningham,* 2016. Disponible sur : http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Merce_Cunningham/111215.

ENGELBACH, Cathia, "Prière de ne pas détruire", in : *Théâtrorama*, 21 mars 2016. Disponible sur : http://www.theatrorama.com/priere-de-ne-pas-detruire/

Europe Créative, *Europe Créative*, 2016. Disponible sur : http://www.europecreativefrance.eu/

Faits d'Hiver, *L'équipe*, 2016. Disponible sur : http://www.faitsdhiver.com/infos-pratiques/

Fédération française de danse, *Danse artistique,* 2015. Disponible sur : http://ffdanse.fr/index.php/danse-artistique/presentation

Fédération française de danse, *Danse historique*, 2015. Disponible sur : http://ffdanse.fr/index.php/historique/presentation

Festival de Saint-Denis, *Festival de Saint-Denis*, 2016. Disponible sur : http://www.festival-saint-denis.com/

Festival Villeneuve en scène, *Festival Villeneuve en scène*, 2016. Disponible sur : http://www.festivalvilleneuveenscene.com/

France 3 Normandie, *Corps suspendus et rêve éveillé à l'Abbaye du Mont-Saint-Michel*, 2016. Disponible sur : http://france3-regions.francetvinfo.fr/basse-normandie/corps-suspendus-et-reve-eveille-l-abbaye-du-mont-saint-michel-955923.html

GOURREAU, Jean-Marie, *Nathalie Pernette / la figure du gisant / Basilique de Saint-Denis / Octobre 2015*, 2015. Disponible sur : http://critiphotodanse.e-monsite.com/blog/do/tag/nathalie-pernette-la-figure-du-gisant-basilique-de-saint-denis-octobre-2015/

GOURREAU, Jean-Marie, *Radhouane El Meddeb / Heroes, prélude / Insolite*, 2015. Disponible sur : http://critiphotodanse.e-monsite.com/blog/critiques-spectacles/radhouane-el-meddeb-heroes-prelude-insolite.html

GOUVERNAYRE, Géraldine, 'Le château, scène de danse pour Thomas Lebrun', in : La Nouvelle République, 08 septembre 2016. Disponible sur : http://www.lanouvellerepublique.fr/Indre-et-Loire/Communes/Azay-le-Rideau/n/Contenus/Articles/2015/09/08/Le-chateau-scene-de-danse-pour-Thomas-Lebrun-2456272

HAHN, Thomas, "« Dancing Museums » investit le Louvre", in : *Danser Canal Historique*, 2016. Disponible sur : http://dansercanalhistorique.fr/?q=content/dancing-museums-investit-le-louvre

IZRINE, Agnès, "Nathalie Pernette à l'Abbaye de Cluny" in: *Danser Canal Historique*, 2015. Disponible sur :http://dansercanalhistorique.fr/?q=content/nathalie-pernette-l-abbaye-de-cluny

J.C., "EN IMAGES. Haute couture : le grand ballet de Franck Sorbier", in : *La Parisienne*, janvier 2016. Disponible sur : http://www.leparisien.fr/laparisienne/fashion-week/en-images-haute-couture-le-grand-ballet-de-franck-sobier-27-01-2016-5490473.php

JEAN-CALMETTES, Aïnhoa, DE LOGIVIERE, Jean-Roch, "Spiritualité du corps", in : *Mouvement*, 9 avril 2016. Disponible sur : http://www.mouvement.net/critiques/critiques/spiritualite-du-corps

JEAN-CALMETTES, Aïnhoa, "Spectres & Statuaire", in : *Mouvement*, 7 mai 2016. Disponible sur : http://www.mouvement.net/fil-de-une/spectres-statuaire

JOLIVEL, Aude, *Cartographie nationale du spectacle vivant et des arts plastiques en 2010 - Repères DGCA - Bureau de l'observation, de la performance et du contrôle de gestion*, 2013. Disponible sur : http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/cim/_Pdf/70_15_MCC_SV2010.pdf.

L'Entre-Point, *L'Entre-Point - lieu de création et de résidence spectacle vivant*, 2016. Disponible sur : http://entrepont.net/index.php/lentre-pont

La Briqueterie, *B-PROJECT*, 2013. Disponible sur : http://www.alabriqueterie.com/fr/european-attitude/b-project.html
_. *L'accueil de compagnies,* 2016. Disponible sur : http://www.alabriqueterie.com/fr/le-lieu/les-espaces-de-creation/l-accueil-des-compagnies.html
_. *La Briqueterie*, 2016. Disponible sur : http://www.alabriqueterie.com/fr/le-lieu/la-briqueterie.html
_. *Les missions du CDC*, 2016. Disponible sur : http://www.alabriqueterie.com/fr/le-lieu/les-missions-du-cdc.html
_. *Dancing Museums*, 2016. Disponible sur : http://www.alabriqueterie.com/fr/european-attitude/dancing-museums.html

LE NAIRE, Olivier, "Laïcité et chrétienté en croisades sur le Mont-Saint-Michel", in : *L'Express*, 18 février 2016. Disponible sur : http://www.lexpress.fr/actualite/societe/laicite-et-chretiente-en-croisades-sur-le-mont-saint-michel_1764293.html

Le Sénat, *Projet annuel de performances pour 2015 - Mission « Culture »*, 2014. Disponible sur : http://www.senat.fr/rap/a14-112-22/a14-112-222.html#toc23

LegiFrance, *Décret du 5 avril 2013 portant nomination du président de l'Établissement public du musée du Louvre - M. MARTINEZ (Jean-Luc),* 2013. Disponible sur : https://www.legifrance.gouv.fr/jo_pdf.do?numJO=0&dateJO=20130406&numTexte=62&pageDebut=05758&pageFin=05758

MAC VAL, *"Dancing Museums"*, 2016. Disponible sur : http://www.macval.fr/francais/evenements-4/article/dancing-museums

MAC VAL, *Résidences & commandes - MAC VAL*, 2016. Disponible sur : http://www.macval.fr/francais/residences-commandes/

Maison de la danse, *Show hip hop*, 2016. Disponible sur : http://www.maisondeladanse.com/programmation/saison2015-2016/show-hip-hop

Maison de la danse, *YO GEE TI - MOURAD MERZOUKI / Spectacle de danse Hip Hop, Contemporain - Cirque, Butô - Lyon*, 2016. Disponible sur : http://www.maisondeladanse.com/programmation/saison2012-2013/yo-gee-ti

Médiathèque de la Cité de la Musique, *Economie du spectacle vivant - le spectacle vivant au sein du budget du Ministère de la Culture et de la Communication*, 2015. Disponible sur: http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/cim/50_Droit_et_musique/30_Viv/10_Budget_du_ministere_de_la_culture_et_de_la_communication.htm
_. *Financement de la musique - Soutiens au spectacle vivant,* 2016. Disponible sur : http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/cim/40_Profession_musique/10_mus/10_Bourses_aides/10_aides_au_spectacle_vivant.htm.
_. *Politique culturelle - Labels et réseaux nationaux du spectacle vivant*, 2016. Disponible sur : http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/cim/70_Institutions_reseaux_musique/20_Labels_et_reseaux_nationaux_du_spectacle_vivant.htm.

Micadanses, *Micadanses - Nos partenaires*, 2016. Disponible sur : http://www.micadanses.com/spip.php?page=rubrique&id_rubrique=28

Ministère de la Culture et de la Communication, *Centres Chorégraphiques Nationaux*, 2011. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/57781/446545/version/3/file/Centres%20chorégraphiques%20nationaux%20(CCN).xls
_. *Enquête Pratiques culturelles des Français - question 70a,* 2008. Disponible sur : http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/tableau/chap7/VII-2-1-Q70A.pdf
_. *Pratiques culturelles - Lieu de visites des monuments historiques*, 2008. Disponible sur : http://www.pratiquesculturelles.culture.gouv.fr/doc/tableau/chap7/VII-3-6-Q78.pdf
_. *Projet de loi de finances 2016*, 2016. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/125185/1382299/version/2/file/20150930_MCC-DP-PLF-2016.pdf
_. Direction générale de la création artistique, *Aides aux compagnies chorégraphiques*, 2014. Disponible sur : http://media.wix.com/ugd/2e9b93_3d377d6724b74246a44363e77edb4e17.xls?dn=Aides_aux_compagnies_chor%C3%A9graphiques.xls
_. *Art lyrique, musique et danse - Chiffres clés 2012 : Statistiques de la Culture*, 2012. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/25327/212582/file/05-Art%20lyrique-musique-2012.pdf.
_. *Danse - Chiffres clés 2013 : Statistiques de la Culture*, 2014. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/62895/481987/version/2/file/Chiffres+cl%C3%A9s+2013_Danse.pdf

_. *Financement de la culture - Chiffres clés 2012 : Statistiques de la culture*, © La documentation Française, 2013. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/25343/212647/version/1/file/19-Financement-2012.pdf
_. *Projet de loi de finances 2013*, 2013. Disponible sur : http://mediatheque.cite-musique.fr/mediacomposite/cim/_Pdf/70_15_MCC_Budget2013.pdf.
_. *Projet de loi de finances 2014*, 2014. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/80691/610800/version/2/file/MCC-PLF-2014-vDEF.pdf.
_. *Projet de loi de finances 2015*, 2015. Disponible sur : http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/102172/979162/version/4/file/20141001_MCC-DP-PLF-2015.pdf.

MORAIN, Odile, "Le chorégraphe Thomas Lebrun met les monuments en mouvement", in : *CultureBox*, 14 septembre 2015. Disponible sur: http://culturebox.francetvinfo.fr/scenes/le-choregraphe-thomas-lebrun-met-les-monuments-en-mouvement-227343

Musée de la danse, *Boris Charmatz*, 2016. Disponible sur : http://www.museedeladanse.org/fr/tags/boris-charmatz-1

Musée du Louvre, *à 20h30 Danse contemporaine : Babysitting Petit Louis, Création de Robyn Orlin*, 2009. Disponible sur: http://www.louvre.fr/20h30danse-contemporaine-babysitting-petit-louis-creation-de-robyn-orlin-1
_. *à 21h création chorégraphique de Bill T. Jones*, 2012. Disponible sur: http://www.louvre.fr/21hcreation-choregraphique-de-bill-t-jones-cette-manifestation-est-complete?ltype=archives
_. *Danse : D'autres visages et d'autres corps - Musée du Louvre*, 2010. Disponible sur: http://www.louvre.fr/danse-d%E2%80%99autres-visages-et-d%E2%80%99autres-corps
_. *Danse au musée. Après-midi de performances dans les salles du musée,* 2015. Disponible sur: http://www.louvre.fr/danse-au-musee-apres-midi-de-performances-dans-les-salles-du-musee?evenement=117197
_. *Gudea, prince de lagash, statue assise dédiée au dieu Ningishzida - Musée du Louvre - Paris*, 2016. Disponible sur: http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/gudea-prince-de-lagash-statue-assise-dediee-au-dieu-ningishzida
_. *Nocturnes du vendredi au Louvre - Des passions à l'œuvre - Musée du Louvre*, 2014. Disponible sur: http://www.louvre.fr/nocturnes-passions-oeuvre/nocturnes-du-vendredi-au-louvre
_. *Nocturnes du vendredi au Louvre : Thématique - Des passions à l'œuvre - Musée du Louvre*, 2014. Disponible sur: http://www.louvre.fr/nocturnes-passions-oeuvre/nocturnes-du-vendredi-au-louvre/thematique#tabs
_. *Patrice Chéreau... Danse - Musée du Louvre*, 2014. Disponible sur: http://www.louvre.fr/cycles/patrice-chereau-danse
_. *Petite Galerie – Corps en mouvements, la danse au musée*, 2016. Disponible sur : http://www.louvre.fr/expositions/corps-en-mouvementla-danse-au-musee

Musée du Quai Branly, *Détails de l'événement - visite corporelle des collections*, 2015. Disponible sur: http://quaibranly.fr/fr/informations-pratiques/aller-plus-loin/visites-et-ateliers/visites-guidees/details-de-levenement/e/visites-corporelles-des-collections-36129/

Musée Guimet, *La Nuit des musées 2013 à Guimet!* , 2013. Disponible sur: http://www.guimet.fr/fr/blog/la-breve/747-la-nuit-des-musees-2013-a-guimet

Musée Guimet, *La Nuit des musées 2015 au MNAAG*, 2015. Disponible sur: http://www.guimet.fr/fr/blog/la-breve/1138-la-nuit-des-musees-2015-au-mnaag

Musée Rodin, *Les Journées européennes du patrimoine - Musée Rodin*, 2014. Disponible sur: http://www.musee-rodin.fr/fr/agenda/activite/les-journees-europeennes-du-patrimoine

Musée Rodin, *Les Portes du temps - Musée Rodin*, 2013. Disponible sur: http://www.musee-rodin.fr/fr/actualites/les-portes-du-temps#sthash.U498vKyP.dpuf

NEIMON, Delphine, *Prière de ne pas détruire : une nécessaire ironie, - the ARTchemists*, 29 mars 2016. Disponible sur: http://www.theartchemists.com/priere-de-ne-pas-detruire-une-necessaire-ironie/

NORAMBUENA, Miguel, "Face à l'esclavage consumériste, redevenons des humains créatifs", in : *Le Temps*, novembre 2014. Disponible sur : http://www.letemps.ch/opinions/2014/11/19/face-esclavage-consumeriste-redevenons-humains-creatifs.

Nuit européenne des musées, *Entrez dans la danse - Nuit européenne des musées*, 2016. Disponible sur: http://nuitdesmusees.culturecommunication.gouv.fr/Actualites/Entrez-dans-la-danse

Numeridanse, *Video "Aatt enen tionon" par Charmatz, Boris / Numeridanse.tv*, 2016, Disponible sur http://www.numeridanse.tv/fr/video/698_aatt-enen-tionon
_. *Video "Un Chaillot nomade au Louvre" par Montalvo, José - Numeridanse.tv*, 2012. Disponible sur: http://www.numeridanse.tv/fr/video/2117_un-chaillot-nomade-au-louvre
_.*Video "Une Nocturne au Louvre - Mouvements pétrifiés" par Carolyn Carlson / Numeridanse.tv*, 2010. Disponible sur: http://www.numeridanse.tv/fr/video/375_une-nocturne-au-louvre-mouvements-petrifies
_.*Video "Une Nocturne au Louvre" / Numeridanse.tv*, 2004. Disponible sur: http://www.numeridanse.tv/fr/video/438_une-nocturne-au-louvre-on-danse-au-louvre
_.*Video " Vue sur les marches - Thomas Lebrun " par Lebrun, Thomas / Numeridanse.tv*, 2012. Disponible sur: http://delentredeux.fr/actes-choregraphiques.htm

Paris Art, *Yoann Bourgeois*, 2015. Disponible sur: http://www.paris-art.com/exposition-art-contemporain/cavale-monuments-en-mouvement/bourgeois-yoann-/17696.html

Paris Musées, *Paris Musées OFF - 2e édition*, 2015. Disponible sur:http://www.parismusees.paris.fr/fr/paris-musees-off

PEREIRA, Elsa, ''Le Mont Saint Michel fait son cirque'', in : Time Out, 29 mars 2016. Disponible sur : http://www.timeout.fr/paris/le-blog/le-mont-saint-michel-fait-son-cirque-032916

PERIER, Marie, "Fondation Vuitton, Quai Branly... Où sortir pour la Nuit des Musées?", in : *Le Figaro*, 15 mai 2015. Disponible sur: http://www.lefigaro.fr/culture/2015/05/15/03004-20150515ARTFIG00282-fondation-vuitton-quai-branly-o-sortir-pour-la-nuit-des-musees.php

POLI, Antonella, "Critiques - Dancing Museums", in : *Chroniques de danse*, 18 mars 2016. Disponible sur: http://www.chroniquesdedanse.com/critiques/dancing-museums-2/

PONS-ROTBARDT, Simon, "Le réfectoire de l'Abbaye du Mont Saint-Michel prêt à accueillir Chloé Moglia pour #MonumentsEnMouvement", in : *Twitter*, 18 mars 2016. Disponible sur: https://twitter.com/sihemen/status/710911121419603972?lang=fr

RIVIERE, Enora, *Fiche repère "Danse" - Histoire des Arts, Ministère de la Culture et de la Communication*, 2012. Disponible sur : http://histoiredesarts.culture.fr/hda_front/images/pdf/danse.pdf

SANTI, Agnès, "Fabriquer des occasions d'émerveillement", in : *La Terrasse*, 25 février 2016. Disponible sur: http://www.journal-laterrasse.fr/focus/fabriquer-des-occasions-demerveillement/

SB, *Merce Cunningham : le jeu de la danse et du hasard - Les corps émouvants,* 2012. Disponible sur : http://lescorpsemouvants.overblog.com/merce-cunningham-le-jeu-de-la-danse-et-du-hasard.

Siobhan Davies Dance, *Manual - Gallery of Modern Art,* 2013. Disponible sur: http://www.siobhandavies.com/whats-on/performance/manual-gallery-modern-art/

SOYEUX, Marie, ' « Monuments en mouvement » à l'abbaye de Cluny – La Croix', in : *La Croix*, 11 juin 2016. Disponible sur : http://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Monuments-en-mouvement-a-l-abbaye-de-Cluny-2015-06-11-1322213

Spring, *Festival Spring*, 2016. Disponible sur: http://www.festival-spring.eu/wp-content/uploads/programme-spring-2016-version-mail.pdf

Suresnes Cités Danse,*Olivier Meyer - Festival Suresnes cités danse - du 15 janvier au 8 février 2016*, 2014. Disponible sur : http://www.suresnes-cites-danse.com/olivier-meyer-createur-du-festival

Tate Modern, *BMW Tate Live : If Tate Modern was Musée de la danse?*, 2015. Disponible sur: http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/eventseries/bmw-tate-live-if-tate-modern-was-musee-de-la-danse

The British Museum, *Events - Performance - Sattriya Dance Theatre: dance and identity in globalising India*, 2016. Disponible sur: http://www.britishmuseum.org/whats_on/events_calendar/event_detail.aspx?eventId=2831&utm_source=ianvisits
_., *British Museum - Icon Dance*, 2014. Disponible sur: http://www.britishmuseum.org/whats_on/museum_of_the_future/icon_dance.aspx
_. *Events - Performance - Sierra Leone masquerade*, 2013. Disponible sur: http://www.britishmuseum.org/whats_on/events_calendar/event_detail.aspx?eventId=104
_. *Fieldnotes-Dance and Movement,* 2014. Disponible sur: http://www.britishmuseum.org/PDF/dance_and_movement_resource_changed_font_size.pdf
_. *Medieval Late events programme, 8 July 2011*, 2011. Disponible sur: http://www.britishmuseum.org/pdf/Medieval_Late_programme_070711.pdf
_. *Sowei mask: spirit of Sierra Leone*, 2013. Disponible sur: http://www.britishmuseum.org/whats_on/past_exhibitions/2013/sowei_mask.aspx

Théâtre en Dracénie ,*Dossier pédagogique : la culture hip-ho*p, 2009. Disponible sur : http://www.theatresendracenie.com/educ_09_10/DP/DPhiphop.pdf

Théâtre National de Chaillot, *Chaillot Nomade - Théâtre National de Chaillot*, 2015. Disponible sur:http://theatre-chaillot.fr/lart-detre-spectateur/chaillot-nomade-9

Théâtre National de Chaillot, *Chaillot Nomade - Théâtre National de Chaillot*, 2016. Disponible sur:http://theatre-chaillot.fr/lart-detre-spectateur/chaillot-nomade-14

VAUGHAN, David, *Merce Cunningham - Dance Capsules*, 2012. Disponible sur : http://www.mercecunningham.org/index.cfm/choreography/dancedetail/params/work_ID/84/.

Vie Publique, *Quelles sont les compétences exercées par les communes? - Découverte des institutions - Repères, 2016*. Disponible sur: http://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/institutions/collectivites-territoriales/competences-collectivites-territoriales/quelles-sont-competences-exercees-par-communes.html

Vie Publique, *Quelles sont les compétences exercées par les départements ? - Découverte des institutions - Repères,* 2016. Disponible sur: http://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/institutions/collectivites-territoriales/competences-collectivites-territoriales/quelles-sont-competences-exercees-par-departements.html

VIC, Stefanu, "Dancing from SIERRA LEONE and Masquerade celebration, BRITISH MUSEUM (LONDON)", in : *Youtube*, 2013. Disponible sur: https://www.youtube.com/watch?v=oY7H8rRZhL8

Villa Savoye, *Villa Savoye à Poissy*, 2016. Disponible sur : http://www.villa-savoye.fr/

VITEK, Antoine, ''Quand les arts vivants offrent un nouveau regard sur le patrimoine'', in : *Culturez-vous*, 19 mai 2016. Disponible sur : http://culturezvous.com/monuments-mouvement-basilique-saint-denis/