



Le musée de la danse et ses fantômes

Florence Ostende

Visiter le musée de la danse à Rennes est une expérience déroutante : pas de guichet à l'entrée, pas d'œuvre, pas de collection, pas de salle d'exposition, pas de gardien. « *Le musée de la danse n'ouvre pas ses portes du lundi au vendredi de 10 heures à 18 heures* », annonce son directeur, Boris Charmatz (1). Dans les deux sites (Saint-Melaine dans le centre ville, et le Garage dans le quartier de Beauregard), une atmosphère de travail règne. Les espaces semblent plutôt avoir été conçus pour danser, répéter, pas pour exposer. A priori incompatibles, les termes « danse » et « musée » n'ont jamais vraiment réussi à trouver une forme d'entente. Que ce soit le Dansmuseet à Stockholm ou le Museo de la Danza à Cuba, les quelques musées de la danse qui existent dans le monde restent des lieux de traces : ils conservent costumes, maquettes, décors et archives vidéos, soit une conception classique du musée. Nommé à la tête du centre chorégraphique de **Rennes** en janvier 2009, Boris Charmatz propose de transformer le centre en « musée de la danse ». Il démarre un chantier de trois ans, avec pour mission de repenser la muséographie traditionnelle de la danse et de la performance : « *Car nous sommes à une époque excitante où la muséographie s'ouvre à des modes de pensée et des technologies qui permettent d'imaginer tout autre chose qu'une exposition de traces, de costumes défraîchis, de maquettes de décors et de rares photographies de spectacles* », déclare Boris Charmatz dans son manifeste (2).

La création d'un musée de la danse se confronte inévitablement aux problèmes d'exposition, de conservation et de reconstitution des formes éphémères. Toute la complexité des liens qu'entretiennent danse, performance et musée réside dans le fait que le corps (et non le langage) demeure le principal vecteur de transmission: « *Les chefs-d'œuvre en danse n'ont pas d'existence formelle, mis à part le corps des danseurs qui les ont traversés. La base de transmission du travail passe par l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'homme qui a vu l'homme, etc.* » Si l'histoire de la danse se trouve dans le corps des danseurs et non dans les mots, c'est l'architecture entière du musée qu'il faut repenser, non pas en tant que lieu de contemplation mais en tant que lieu de travail. « *La visite idéale du musée de la danse, c'est se retrouver face à un danseur au travail.* » Le corps devient l'espace du musée. Boris Charmatz aime citer l'exemple du Louvre qui, au 19^e siècle, n'est pas seulement un lieu d'exposition mais un lieu où les artistes travaillent.

Le bâtiment du Garage a donc été conçu dans cette optique, comme lieu de résidence, de recherche et de production pour les artistes. Cet ancien garage Volkswagen de 2 300 m² est composé de quatre grands volumes ouverts, adaptés à la danse. Sa transformation occasionnelle en espace d'exposition temporaire rend la visite agréablement « inadaptée »

aux conditions traditionnelles de circulation. Le visiteur se déplace dans un grand labyrinthe de studios de travail, loges, salles de réunion, salles de détente, ne sachant jamais à l'avance s'il va voir une projection, un danseur en train de répéter ou une sculpture, assister à une discussion ou une lecture. Cette conception élargie de l'espace d'exposition et du statut de l'œuvre est en partie liée au fait que Boris Charmatz se considère aussi bien comme auteur que comme spectateur: « *Je me sens à la fois danseur, chorégraphe, historien, interprète et spectateur. Lire, écrire, voir, faire, avec la danse, j'ai l'impression de pouvoir tout faire.* » Au musée, la frontière entre production, réception et diffusion des œuvres est, de fait, difficile à cerner. Un des grands axes de réflexion de ce chantier de trois ans s'attache au problème de la définition d'une œuvre en danse (3) et comment constituer une collection.

Sans politique d'acquisition d'œuvres, le musée a imaginé une collection qui ne serait pas motivée par des principes scientifiques et théoriques mais par le désir, une collection « fantasmée »: « *Je suis très attiré par l'idée d'exposer le fantasme des œuvres qu'on aimerait faire rentrer au musée plutôt que l'œuvre elle-même.* » Dans cette collection impossible, Boris Charmatz imagine les traders d'Aernout Mik (*Still from*



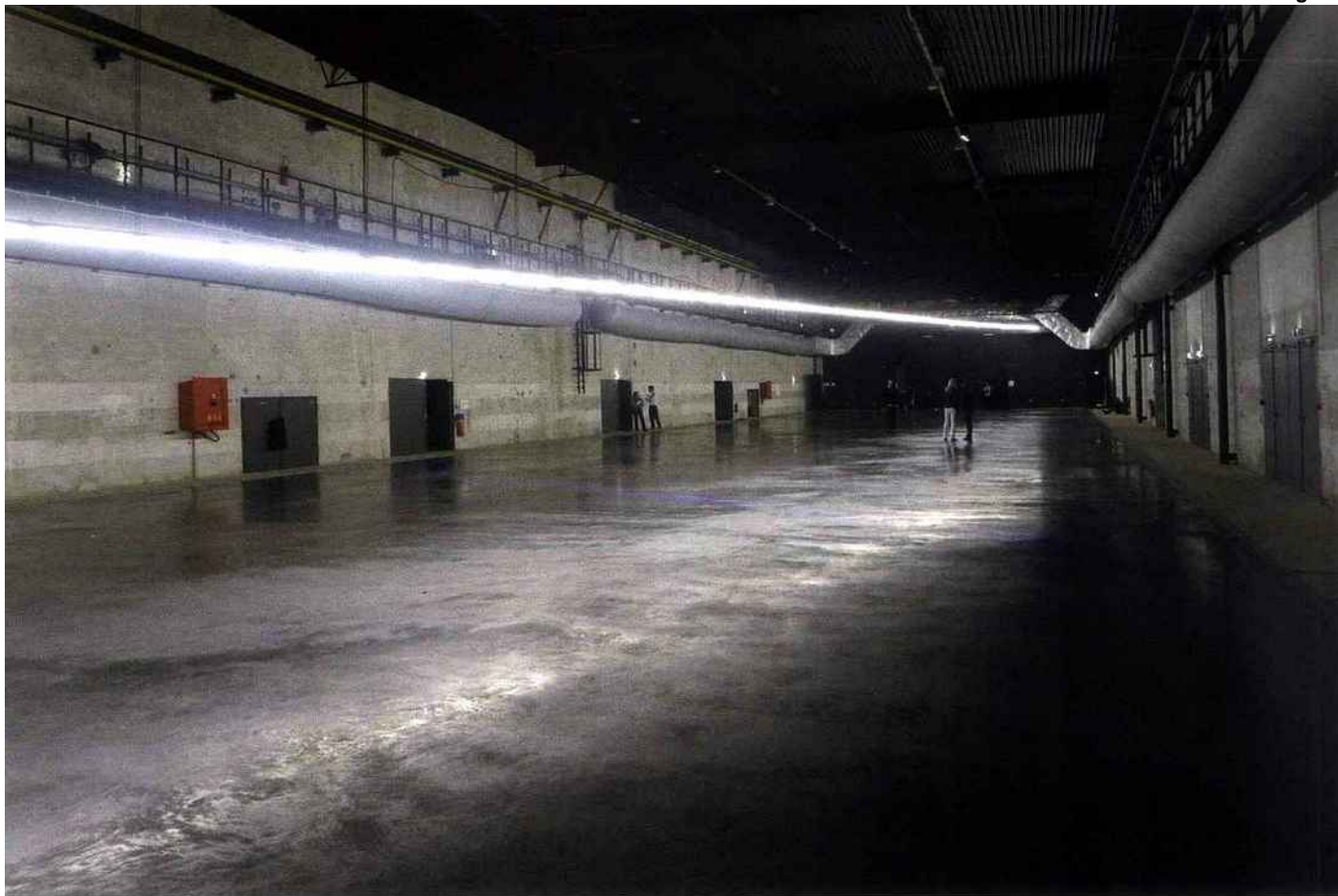
Boris Charmatz *Expo zéro*
Musée de la danse / Le Garage,
Rennes, 2009 Ph Adeline Kail

Pogo - expo zéro
BAK basis voor actuele kunst - Festival
Springdance (coproduction), Utrecht,
avril 2010 Ph Martina Hochmuth

(1) Sauf mention, toutes les citations sont extraites de conversations avec Boris Charmatz à Rennes, mars 2010

(2) Boris Charmatz, *Manifeste du musée de la danse*, à télécharger sur le site www.museedeladanse.org

(3) Lire sur ce point Frédéric Pouillaude, *le Désœuvrement chorégraphique. Etude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009



Installation d'Yves Godin dans le cadre d'Expo zero, LIFE, Saint-Nazaire, 2009
Installation by Yves Godin for "Expo zero" in Saint Nazaire Ph M Hochmuth

Middlemen, 2001), l'entraînement de basket de Sharon Lockhart (*Goshogaoka*, 1997), les chorégraphies muséales de Tino Sehgal, *la Danse* de Matisse, un extrait de *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008). Parmi ces œuvres, certaines ne pourront jamais être acquises et même si elles le pouvaient, la mission du musée n'est pas là : « *On ne peut pas se contenter de penser toutes les pièces idéales du musée. Je veux faire de ce musée un lieu d'invention et d'expérimentation, et non un lieu de collecte. On n'a pas besoin de s'enfermer dans l'histoire.* » La question du fantôme est ici centrale, elle place la vocation du musée aux antipodes de sa mission scientifique traditionnelle, elle replace le corps comme moteur de son programme curatorial. Dernièrement (le 10 avril 2010), l'exposition *Service commandé* présentait les œuvres idéales du musée de la danse imaginées, copiées, détournées ou documentées par les résidents du Pavillon du Palais de Tokyo. Le fantôme de musée de la danse battait son plein.

Parvenir à restituer l'histoire de la danse sans nécessairement passer par l'archive, le document, la trace, telle est l'ambition du musée : « *Nous recevons beaucoup de propositions de reconstructions de pièces passées. Le phénomène de la reprise est devenu très fréquent en danse. Notre époque est très, trop rétrospective. On récapitule tout ce qu'on a raté, ce qui ne stimule pas forcément les artistes.* » Les partitions de chorégraphies qui enregistrent la notation des corps ont une histoire à part entière. Du système Feuillet au 17^e siècle à la notation Laban au 20^e siècle, notateur est un véritable métier (4). Puis la vidéo est peu à peu devenue un outil de partition. Mais une fois de plus, pour Boris Charmatz, la fonction du musée n'est pas là : « *La documentation est un texte secondaire en danse, les films de danse sont toujours considérés de seconde main. L'art n'a pas lieu dans les films et les textes et notre mission n'est pas de les collecter.* » Ainsi le directeur du musée s'intéresse-t-il davantage aux œuvres qui parviennent à intégrer l'histoire sans passer par le document, et affectionne notamment la façon dont Tatsumi Hijikata, fondateur du butô, « *danse avec l'écriture* » pour raconter son travail. Il cite aussi avec enthousiasme l'exemple d'*Histoire(s)*, spectacle d'Olga de Soto, réalisé en 2000, à partir de témoignages et souvenirs très différents de personnes qui avaient vu le

(4) Voir l'exposition *Danses traces*, centre de la Vieille Chante, Marseille, 1991

The Dance Museum and its Fantasies – Florence Ostende

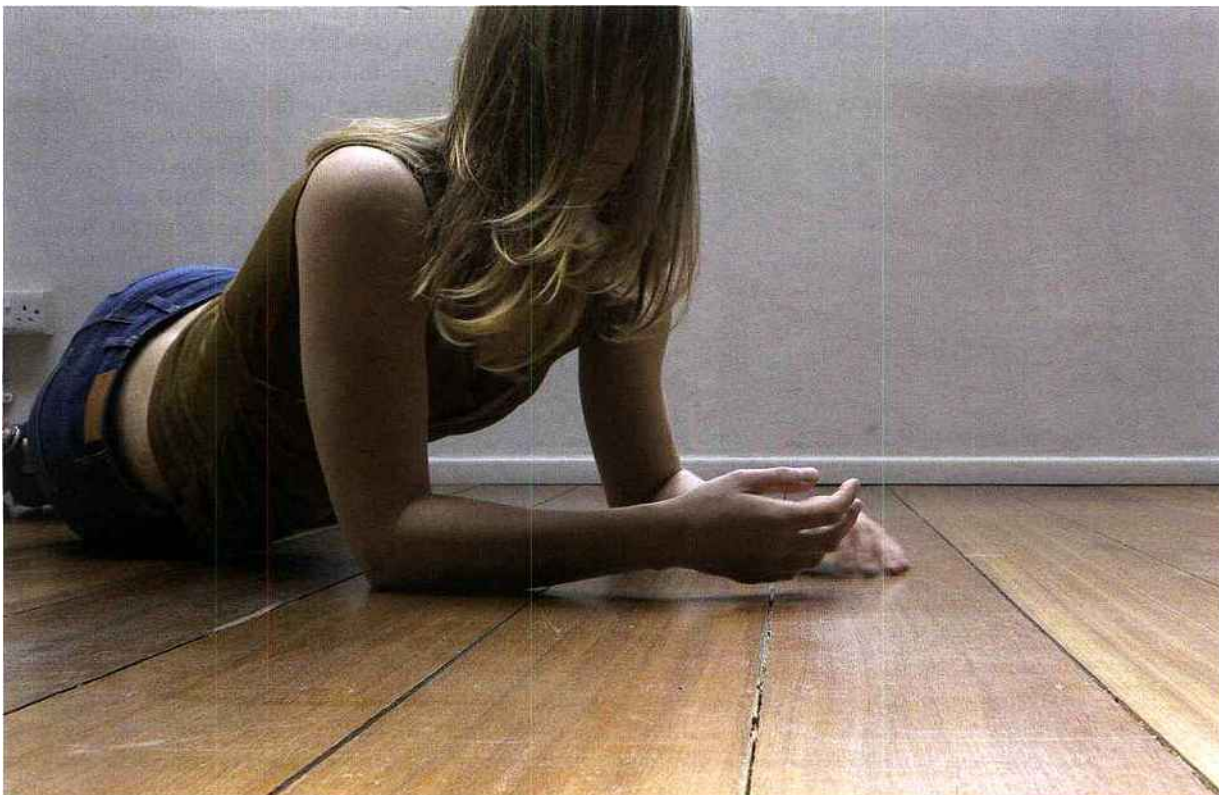
Visiting the Musée de la Danse in Rennes is a puzzling experience. There's no ticket office at the entrance, no artworks, no collection, no exhibition hall, not a single guard. "The dance museum is not open from Monday through Friday from 10 to 8," announces its director, Boris Charmatz,(1) The ambiance at both venues (Saint-Melaine in city center, Le Garage in the Beauregard quarter) is industrious. These spaces seem to have been conceived for dancing, moving and rehearsing, not for exhibitions. The term "dance museum" might seem like an oxymoron. The two words have never really been able to get together. The Dansmuseet in Stockholm, the Museo de la Danza in Cuba and the few other such places in the world are no more than repositories of residue— costumes, scale models, stage sets and video archives, the classical conception of a museum. When Boris Charmatz became director of the Rennes choreography center in 2009, he set out to transform it into a "dance museum." The mission of the three-year project he launched was to rethink the traditional museum approach to dance and performance. "We live in exciting times, when museography is opening up to new modes of thinking and technology that allow us to conceive something entirely different than a museum of residues, faded costumes, scale models of sets and rare photos of performances," Chamatz declares in his manifesto.(2)

The founding of a dance museum inevitably runs into issues regarding the exhibition, conservation and reconstitution of ephemeral forms. The whole complexity faced by venues that combine dance, performance and a museum resides in the fact that the body (and not language) remains the principal vector of transmission. "Dance masterworks have no formal existence apart from the bodies of the dancers that have traversed them. The basic mode of transmission is this: someone saw someone who saw someone who... , etc." If the history of dance is to be found in the bodies of the dancers and not words, the whole configuration of a dance museum has to be reconceived, not as a place of contemplation but as a worksite. "The ideal visit to a dance museum would mean finding oneself face

(1) Unless otherwise mentioned, all citations are from conversations with Boris Charmatz held in Rennes during March 2010

(2) Boris Charmatz, *Manifeste du musée de la danse*, www.museedeladanse.org

Mette Ingvartsen *Expo zéro*, Flying Circus Project, Singapour, novembre 2009 *Singapore, 11/2009* Ph Heman Chong



ballet *le Jeune Homme et la mort*, de Roland Petit, en 1946.

Le projet de préfiguration du musée, *Étrangler le temps*, incarne cette approche singulière de l'histoire et de la muséographie : toutes les œuvres présentées étaient réinterprétées au ralenti. Danses et performances s'étiraient dans le temps, un spectacle d'une heure se prolongeait sur quatre. Le 27 avril 2009, le public était invité à traverser les différentes salles du Garage, le temps d'une nuit. Une installation conçue par Yves Godin, *Fiat Lux pour un garage Volkswagen* (en référence à l'ancienne fonction du lieu), éclairait le bâtiment de l'extérieur grâce à des lumières directionnelles et deux voitures munies de projecteurs qui tournaient autour. À l'intérieur, sans parcours, sans repère, le public flotte de salle en salle et voit un cours de jazz par Wayne Barbaste, un *dance floor* avec Christophe Ives et Tordeonde, une danse locale du Finistère par Mickaël Phelippeau, un rituel de sorcière somnambule par Latifa Laâbissi, le tout au ralenti ; puis, encore, Boris Charmatz qui étire au maximum le temps de la chute d'un corps. Les performances tournaient en continu, quelques secondes chez l'un, une heure chez l'autre, chaque format se retrouvait contraint dans une temporalité qui n'était pas la sienne. Dans son compte rendu de l'exposition, Gilles Amalvi analyse avec justesse le ralentissement des mouvements comme une tentative de transformer la danse en une forme « muséifiable » : « *Le ralenti (...) opère un battement entre le concept de musée et celui de danse, il s'y glisse comme un entre-deux : soit les danseurs, en ralentissant, sont en train de se transformer en sculptures, en objets de musée, soit ce sont des sculptures qui prennent vie, et rejoignent l'état vivant de la danse (5).* »

Si la mission du musée n'est ni la constitution d'une collection, ni la préservation de l'histoire, elle se situe dans un entre-deux, un espace à la fois mental et concret, historique et anachronique, scientifique et fantasmagorique : « *Le musée de la danse existe et n'existe pas, c'est un chantier.* » Cette période de recherche a pris forme à l'occasion de *l'Expo zéro*, un projet itinérant initié à Rennes puis à Saint-Nazaire, à Singapour et récemment à Utrecht. La première édition rennaise, en septembre 2009, correspondait au stade naissant du musée : une semaine de *think tank* suivie d'une exposition d'un weekend. Dix personnes de différents domaines liés au monde du musée ou de la danse (archivistes, commissaires, écrivains, chorégraphe, architecte...) ont été invitées en résidence pendant une semaine pour exposer leur vision utopique du musée de la danse. Pendant les deux jours d'exposition, aucune œuvre, aucun objet, seulement les invités, leur parole, leur geste. Les participants partagent avec le public le résultat de leur semaine de réflexion, l'idée étant de livrer aux visiteurs ce qu'ils ne voient pas forcément, l'étape discursive de gestation d'un musée : « *Les visiteurs viennent au Garage en pensant trouver un musée de la danse et on leur propose un moment de partage, de discussion.* » Dans l'espace, Janez Janša et Tim Etchells dressent la liste des musées impossibles, Sylvie Mokhtari et Nathalie Boulouch imaginent le musée de la danse à partir des Archives de la critique d'art, ou encore Raphaëlle Delaunay, seule dans une salle,



Davide Cascio *Anti-Monument for a Dance Museum* 2010. Service Commande - Musée de la danse / Le Garage, Rennes, avril 2010. Ph Adeline Keil

(5) Gilles Amalvi, *Étrangler le temps*, à télécharger sur www.museedeladanse.org

to face with a dancer at work " The body becomes the space of the museum Charmatz likes to cite the example of the Louvre, which in the nineteenth century was not just an exhibition site but also a place where artists worked

The Le Garage building was designed from this point of view, as an artists' residence, workshop and production venue This former Volkswagen garage, with 2,300 square meters of floor space, encompasses four large open areas suitable for dance When occasionally transformed into a temporary exhibition hall, it is pleasantly "unsuitable" for the traditional conditions in which people move through an exhibition Visitors walk through a great labyrinth of work studios, loges, meeting rooms and break rooms, never knowing if they are about to bump into a screening, a dancer in the middle of rehearsal, a sculpture, a discussion or a lecture This expanded conception of exhibition space and the status of the artwork is partly linked to the fact that Charmatz considers himself as much an artist as a spectator "I feel like I'm simultaneously a dancer, choreographer, historian, performer and spectator Reading, writing, seeing, doing dance—I have the impression that I can do it all " The boundaries between production, reception and distribution at the museum are in fact difficult to make out One of the main issues being considered in this three-year project is how to define a dance work (3) and how to build a collection

With no real acquisitions policy, the museum has conceived a collection driven not by scholarly and theoretical principles but by desire, a "fantasized collection" "I'm very drawn to the idea of exhibiting the fantasy of pieces we'd love to have in the museum rather than the work itself " In this impossible collection, Charmatz has imagined Aernout Mik's traders (*Still from Middlemen*, 2001), Sharon Lockhart's basketball drills (*Goshogaoka*, 1997), the museum choreographies of Tino Sehgal, Matisse's *The Dance* and footage from *Waltz with Bashir* (Arı Folman, 2008) Some of these works could never be "acquired," and even if they could, that's not the museum's mission "We can't rest content with thinking of all the pieces that could ideally be in the museum I want to make this a place for creativity and experimentation and not for collecting We don't need to box ourselves into history " The central concept here is fantasy, it situates this museum's mission at the exact opposite of the traditional scholarly mission and brings back the body as the driving force of its curatorial brief The last exhibition (April 2010), *Service commande*, presented ideal works in a dance museum as imagined, copied, subverted or documented by the residents at Le Pavillon at the Palais de Tokyo in Paris The fantasy of a dance museum was in full swing

The museum's ambition is to reconstitute the history of dance without that necessarily involving the use of archives, documents and traces left behind "We receive a lot of suggestions for reconstitutions of pieces from the past Reprises have become very common in dance Our times are pretty retrospective—too much so We recap all the failures, everything that doesn't necessarily stimulate artists " Dance notation, the recording of the body's movements, has its own history From the Feuillet system in the seventeenth century to the Laban notation in the twentieth, notation has been a profession in itself (4) Then gradually video became the dance notation system of choice But once again, for Charmatz, that's not the museum's function "Documentation is a secondary text in dance Dance films are always considered something second-hand The art does not reside in films and texts and our mission is not to collect them " The director of this museum is more interested in pieces that manage to become part of the history without the intermediary of documentation He's particularly fond of the way Tatsumi Hijikata, the founder of butoh, "dances with writing" to recount his work He also enthusiastically cites the example of *Histoire(s)*, a show Olga de Soto performed in 2000 based on the very different descriptions and memories of people who had seen Roland Petit's 1946 ballet *Le Jeune Homme et la Mort*

The museum's preview project, *Etrangler le temps*, embodied this singular approach to history and museography all the pieces presented were reinterpreted in slow motion The dances and performances were stretched out so that what was once an hour-long piece lasted four hours On April 27, 2009 the public was invited to traipse through the various rooms in Le Garage all night long An installation by Yves Godin, *Fiat Lux pour un garage Volkswagen* (a reference to the venue's former vocation), lit up the outside of the building with directional lights and two cars carrying spotlights driving around it in a circle Inside, visitors found themselves with no marked path or directional indications Instead they floated from room to room and watched a jazz class taught by Wayne Barbaste, a dance floor with Christopher Ives and Toreonde, a local dance from the Finistere region by Mickael Phelippeau and a somnambulant witch ritual by Latifa Laâbisi, all in slo-mo, and Charmatz once again slowing down the speed of a falling body to the max The performances were repeated without

(3) Cf Frederic Poullaude *Le Désœuvrement chorégraphique Etude sur la notion d'œuvre en danse* Paris Vrin 2009

(4) See the exhibition *Danses tracees* Centre de la Vieille Chartre Marseille 1991



Faustin Linyekula *Expo zéro*, Musée de la danse / Le Garage, Rennes, 2009
Ph. Martina Hochmuth

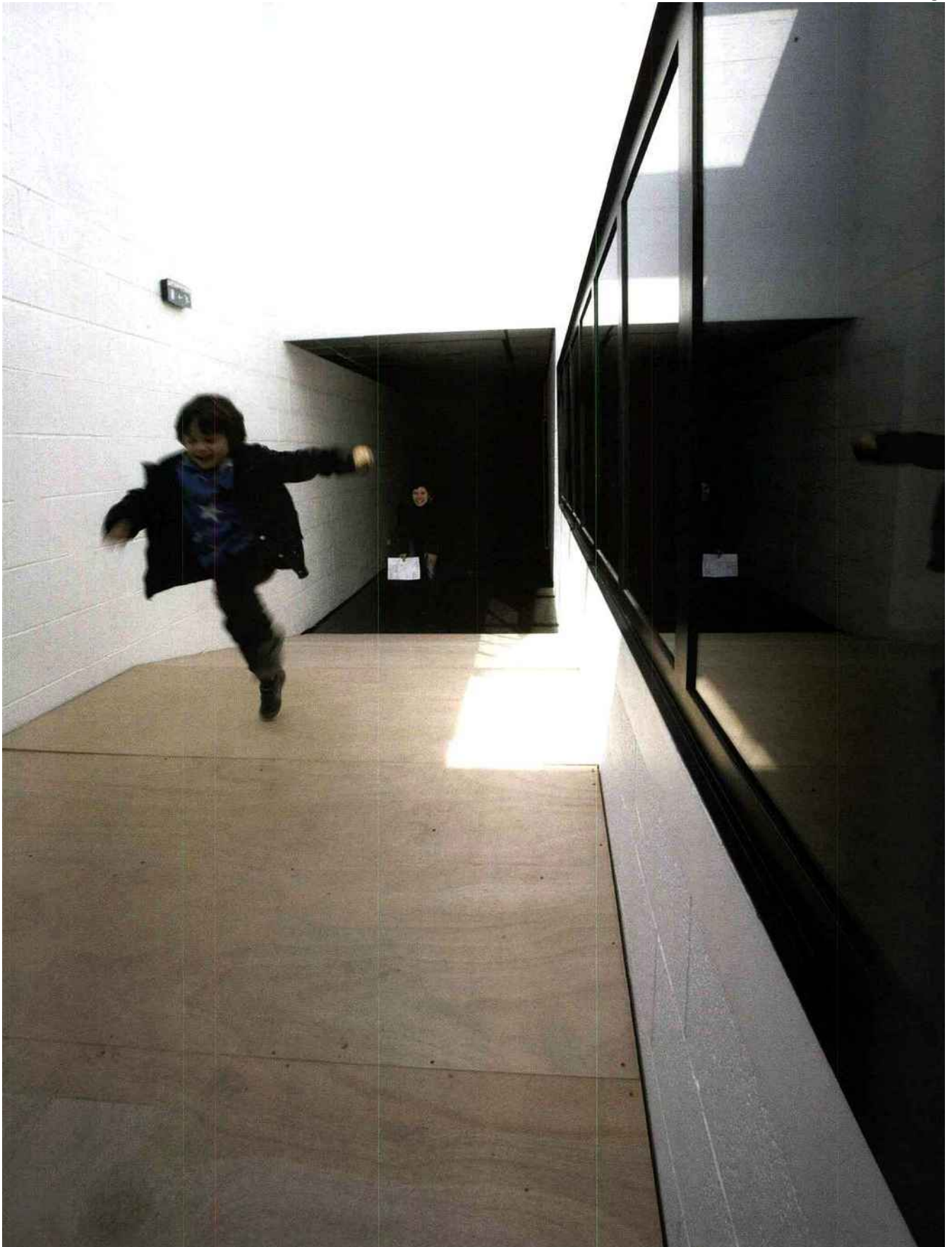
page 79

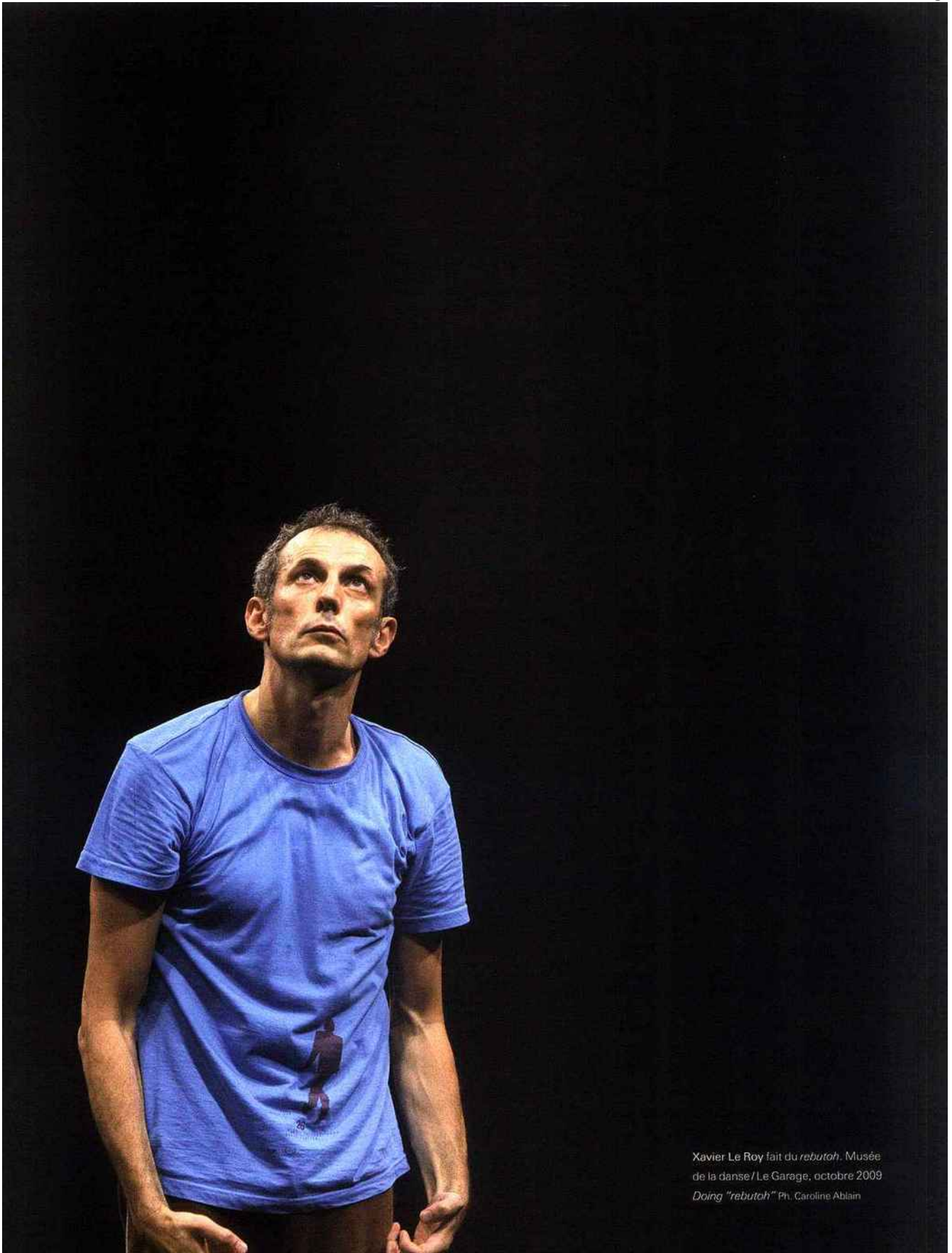
Ramiro Guerreiro *Mise en espace*
2010 Service Commande Musée de la danse / Le Garage, Rennes, avril
2010 "Spatial Setting" Ph. Adeline Keil

présentant une compilation en continu de danses historiques et contemporaines, de Pina Bausch à Michael Jackson.

Boris Charmatz s'est beaucoup nourri et inspiré des musées d'artistes du 20^e siècle qui ont tenté de transformer la vision passive du patrimoine et de la muséographie en un processus dynamique et mouvant. Le *Musée Précaire Albinet* (2004) de Thomas Hirschhorn, qui avait exposé à Aubervilliers les œuvres majeures du 20^e siècle de la collection du Centre Pompidou est, selon lui, exemplaire. La nature éphémère des œuvres présentées au musée de la danse l'a naturellement poussé à s'intéresser à différentes expérimentations autour du format de l'exposition, en particulier avec le projet *Do It* (1993) d'Hans Ulrich Obrist, un livre de recettes, protocoles et instructions d'œuvres pour monter soi-même l'exposition.

Enfin, la création de ce musée fait référence à une histoire bien spécifique au monde de la danse, celle des centres chorégraphiques nationaux créés dans les années 1980. Elle part d'une volonté de renouveler la fonction des centres et d'élargir leur mission (notamment aux arts plastiques), de bousculer la conception du musée comme lieu de conservation et du centre chorégraphique comme lieu de production. Pour Boris Charmatz, les œuvres rêvées du musée ne sont pas nécessairement des œuvres liées littéralement à la danse, mais au mouvement, au corps, à l'espace de façon plus large : « *Je rêve d'une exposition sans station, en mouvement permanent.* » L'idée de « mouvement permanent » résume pleinement cette ambition.





Xavier Le Roy fait du rebutoh. Musée de la danse / Le Garage, octobre 2009
Doing "rebutoh" Ph. Caroline Ablain

interruption, every few seconds in some cases and every hour in others, so that each format was imprisoned in a temporality other than its own. In his review of this exhibition, Gilles Amalvi correctly analyzed the slowing-down of the movements as an attempt to transform dance into a "museum-able" form. "The slow motion creates a pulsation between the concept of the museum and that of dance, slipping into the interval between two states: the dancers, by slowing down, turn themselves into sculptures, museum objects, and sculptures come to life and rejoin the living state of dance" (5).

If the museum's mission is not the constitution of a collection nor the preservation of history, it is situated in an in-between area, a space simultaneously mental and concrete, historic and anachronistic, scholarly and phantasmagoric. "The dance museum exists and it doesn't exist, it's a work in progress." This period of experimentation began on the occasion of *L'Expo zero*, a traveling project that started in Rennes and then went to Saint-Nazaire, Singapore and most recently Utrecht. The first show in September 2009 in Rennes represented the museum's period of birth, a week of brainstorming followed by a weekend exhibition. Ten people from different specialties associated with dance and museums (archivists, curators, writers, a choreographer, architect, etc.) were invited for a week-long residency to lay out their utopian visions of the dance museum. During the two-day exhibition there was not a piece or an object to be seen, just these guests, talking or moving. The participants shared the results of their week of reflection with the public. The idea was to give visitors something they don't usually see, the discursive stage of the gestation of a museum. "Visitors came to Le Garage thinking that they would find a dance museum and instead we offered them a moment of sharing and discussion." Janez Janša and Tim Etchells drew up a list of impossible museums, Sylvie Mokhtari and Nathalie Boulouch imagined a dance museum based on the *Archives de la Critique d'Art*, and Raphaëlle Delaunay, alone in a room, presented a non-stop compilation of historic and contemporary dances from Pina Bausch to Michael Jackson.

Charmatz was inspired and nourished by museums of twentieth-century artists who tried to transform a passive vision of culture heritage and museography into a dynamic, moving process, such as Thomas Hirschhorn's *Le Musée Précaire Albinet* (2004), an exhibition in Aubervilliers of major twentieth-century pieces from the collection of the Pompidou Center. Naturally the ephemeral character of the work presented at the dance museum meant that Charmatz was inclined to take an interest in various experiments with the exhibition format, in particular Hans Ulrich Obrist's *Do It*, a book of recipes, protocols and instructions for artworks so that people can put on their own do-it-yourself shows.

Finally, the establishment of this museum is also related to a very specific part of French dance history, that of the national choreographic centers set up in the 1980s. The starting point is a desire to renew the functioning of such centers, expand their mission, particularly to include the visual arts, and shake up the conception of the museum as a site of conservation and of the choreographic center as a production site. For Charmatz, the museum's dream pieces are not necessarily works literally linked to dance but to movement, the body and space in a broader sense. "I dream of an exhibition that's not stationary, in constant movement." The idea of "constant movement" fully summarizes this ambition. – Translation: L. S. Torgoff

(5) Gilles Amalvi, *Etrangler le temps*, www.musee de la danse.org

Florence Ostende is a critic and curator. She is guest curator for the year 2010 at the Maison Pop art center (Montreuil) and co-editor of the journal *Catalogue* (cataloguemagazine.com).