

« Une exposition chorégraphiée ».  
 Une proposition de Mathieu Copeland.  
 La Ferme du Buisson, Noisiel. 2008.  
 (© Thierry Caron)

# EXPOSER LA DANSE / CHORÉGRAPHER L'EXPOSITION

Laurent Goumarre

■ L'année 2009 est marquée par ce qui deviendra un symbole : Boris Charmatz danseur chorégraphe prend la direction du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, et son premier geste est de changer la nature de l'institution et de créer un musée de la danse. Non seulement ce geste-manifeste prend acte d'une évolution des rapports entre danse et musée, mais il fait également écho à ce qui s'est mis en place depuis la moitié des années 2000 entre les musées, les galeries, les foires d'art contemporain et la danse « conceptuelle », « plasticienne », née au milieu des années 1990.

En 2009, Boris Charmatz énonce : « Nous sommes à un moment de l'histoire où un musée n'exclut aucunement les mouvements précaires, ni les mouvements nomades, éphémères, instantanés. Nous sommes à un moment de l'histoire où le musée peut changer et l'idée que l'on se fait du musée et l'idée que l'on se fait de la danse. » En octobre-novembre 2013, Charmatz et son musée de la danse sont invités à l'Atrium du MoMA, à New York ; en 2012, Jérôme Bel y avait présenté *The Show Must Go On*. 2012 encore, Bel joue *Desabled Theater* à la Documenta, Xavier Le Roy crée

*Xavier Le Roy. Rétrospective* à la Fondation Tàpies, à Barcelone, une exposition *live* des matériaux de ses chorégraphies solos, et récemment programmée au Museu de Arte de Rio de Janeiro. Sans oublier La Ribot avec *Laughing Hole* en 2006, dans le cadre de Art Unlimited Art Basel, sur une proposition de la galerie Soledad Lorenzo de Madrid ; trois ans plus tôt, elle créait *Panoramix*, une rétrospective de ses « pièces distinguées » à la Tate Modern de Londres dans le cadre du Live Culture. Et je pourrais multiplier les manifestations en précisant qu'à chaque fois l'enjeu n'est pas de faire « danser dans les musées » – qui n'est qu'une pratique convenue de déplacement de cadre – mais de formaliser la relation critique, discursive, entre l'exercice de l'exposition et la danse conceptuelle, au moment où, comme le souligne Julie Pellegrin, directrice du Centre d'art contemporain, La Ferme du Buisson, à Noisiel, « les grands musées développent des politiques très volontaristes en créant des départements ou des programmations spécifiques consacrés à la performance et à la danse : des Tanks de la Tate Modern à l'Atrium du MoMA en passant par le Nouveau Festival du Centre Pompidou... »

## EXTENSION DU DOMAINE DE L'EXPOSITION

Il convient d'abord de recontextualiser cette attraction qui pointe une lente extension du domaine de l'exposition. Elle commence dans les années 1980, avec une série de projets qui vont d'abord « exposer la musique » (1), avant de s'intéresser au cinéma. Mais la danse, qui se situe dans le prolongement de cette ouverture, suppose une autre appréhension en raison de ce qui la définit : l'ici et maintenant. Dès lors, « exposer la danse » exige bien de repenser l'exposition, sa fonction, son cadre. Pour Marcella Lista, commissaire et historienne de l'art particulièrement attentive à ce régime d'exposition, « on se demande comment conserver, archiver et patrimonialiser un langage artistique qui se manifeste sous une forme éphémère ; on cherche des dispositifs d'exposition inédits pour répondre à l'impossible adéquation entre le temps du visiteur de musée et celui de la performance, et ce avec, pour arrière-plan, une "histoire de la danse" qui n'a pas été écrite ». Et « l'exposition » viendrait alors réparer cette amnésie au moment où, comme le précise Boris Charmatz dans le *Manifeste* de son musée de la danse, 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 ». C'est ici qu'il faut mettre en perspective ces programmations consacrées à la danse conceptuelle avec celles qui, et ce n'est pas innocent, prennent en charge non seulement le régime de la performance (2), mais aussi l'autre moment de l'histoire de la danse performative, les années 1960 aux États-Unis, avec Trisha Brown à la Documenta 13, en 2012, Simone Forti au Hammer Museum, Yvonne Rainer au Ludwig Museum, Steve Paxton au Whitney, Lucinda Childs au Whitney Museum, ou *Rethinking the Imprint of Judson Dance Theater Fifty Years Later* au New Museum. « Ce retour des musées sur la postmodern dance américaine vient combler un manque, analyse Julie Pellegrin. Peut-être ont-ils le sentiment d'avoir "manqué" le tournant de la performance dans les années 1960-70, qu'ils n'ont su ni accompagner ni collectionner. Et on ne peut pas dissocier une part de la performance des années 1960 de la danse conceptuelle des années 1990-2000, en cela qu'elle était déjà emblématique du décloisonnement des disciplines, étant autant liée aux arts visuels qu'à la musique ou au cinéma. De fait, ces initiatives récentes engagent des questions passionnantes de conservation, de mémoire et de patrimonialisation de formes, qui, jusqu'ici, ne se posaient pas. »

### LE TEMPS DE LA DRAMATURGIE

Ce que confirme de son côté le chorégraphe Jérôme Bel, particulièrement sollicité par les galeries, les collectionneurs et les musées : « J'ai commencé mon travail en me posant cette question : d'où je viens ? Ça a toujours été le sujet et l'enjeu de mes pièces. Et j'ai le sentiment que derrière les prescriptions du MoMA et l'activisme de Sabine Breitwieser,

directrice du département Media and Performance Art, l'objectif à long terme est d'intégrer la danse dans les collections pour écrire une histoire inédite de l'art où elle aurait enfin sa place. Reste à savoir sous quelle forme. C'est ce à quoi on réfléchit aujourd'hui avec les conservateurs. Pour moi, la première question est celle du temps, de la dramaturgie, qui n'est pas celle de l'exposition. Je me souviens de la façon dont Boris Charmatz avait montré mon travail dans son musée : l'exposition s'intitulait *Jérôme Bel en 3 sec, 30 sec, 3 min, 30 min, 3 h* : il a introduit une temporalité dans les œuvres : une photographie de Jean-Luc Moulène de l'une de mes pièces que l'on regarde trois secondes, le film que j'avais réalisé d'une page d'*Impressions d'Afrique* de Raymond Rousset que l'on lit/regarde en 30 secondes, une chanson de *The Show Must Go On*, le film de ma pièce *Véronique Doisneau* qui dure 30 minutes, et enfin les trois heures de mon catalogue raisonné sur Internet. Bref, une scénographie temporelle. »

### DU VISITEUR AU SPECTATEUR

L'autre question liée au temps que pose cette danse au musée, c'est celle du vivant, et l'exercice suppose alors des attentes qu'on résumera avec Marcella Lista : « La question est peut-être aujourd'hui de savoir ce qui manque à l'exposition pour qu'elle se tourne vers la danse, et ce qui manque à la danse pour qu'elle se tourne vers l'exposition et, à travers elle, vers l'espace du musée. J'aime penser que la danse moderne et contemporaine n'en a pas terminé avec son projet d'émancipation émotionnelle, culturelle, politique et intellectuelle du spectateur. Et que ce projet, après avoir été plusieurs fois repris depuis le début du 20<sup>e</sup> siècle jusqu'à la danse "conceptuelle" des années 1990 et 2000, est peut-être aujourd'hui ce qui, avec la danse, frappe à la porte des musées. »

De gauche à droite/From left:

Jérôme Bel. « The Show Must Go On ». 2001.

(Ph. © Mussacchio Laniello)

La Ribot. « Laughing Hole ». (Créé en 2006). Cultural Center, Chicago. 2013. (Ph. J. Sisson ; © La Ribot)

Ce qui se joue dans ce double mouvement, c'est une redéfinition chorégraphique (au sens de l'écriture du mouvement) de la muséographie et une possibilité pour la danse conceptuelle/plasticienne d'amplifier encore une dramaturgie souvent revendiquée du côté de la performance. On pense au programme de l'exposition *Move* à la Hayward Gallery, à Londres, en 2010, dont le sous-titre, « Choreographing You », annonçait une chorégraphie du spectateur, comprenant un dispositif d'installations participatives – traverser *Green Light Corridor* de Bruce Nauman, se suspendre à la forêt d'anneaux installée par William Forsythe [*The Fact of Matter*], ou encore garder l'équilibre sur un des *BodySpaceMotionThings* de Robert Morris...)

On pense surtout à *Une exposition chorégraphiée* présentée, en 2008, au Centre d'art contemporain, la Ferme du Buisson, signée Mathieu Copeland et Julie Pellegrin, exposition qui analyse ainsi la manière dont les musées et les centres d'art se repensent comme institutions en faisant entrer le vivant dans leurs murs. « Traditionnellement associées à une image mortifère (Boris Charmatz explique ainsi que les premières réactions autour de son projet rennaix étaient musée = mort), ces structures ont longtemps été centrées autour de la présentation et de la conservation d'objets inertes et décontextualisés. Grâce à cette ouverture nouvelle, elles tentent désormais de se considérer comme des entités vivantes et en mouvement, ce qui peut les amener à se redéfinir et à repenser leurs pratiques et leurs missions. Si *Une exposition chorégraphiée* était constituée exclusivement de mouvements





interprétés par trois danseurs dans l'espace et le temps de l'exposition (six heures par jour pendant deux mois), la chorégraphie est à entendre en un sens plus large dans le cadre des expositions. Il ne s'agit pas forcément d'évacuer les objets, mais de les faire "entrer dans la danse". Ceux-ci, plutôt que d'être exposés pour eux-mêmes, peuvent être considérés comme des reliquats d'expériences ou d'activités passées, mais aussi comme des supports de gestes, de relations, de comportements à venir. Il serait certainement intéressant de reconsidérer les objets de musées comme des "objets scéniques", remis en jeu dans une forme de chorégraphie de l'exposition. »

Ci-dessus/above: Jérôme Bel. « Disabled Theatre », 2012. (Ph. Michael Bause)

Ci-dessous/below: La Ribot. « Walk the Chair », Hayward Gallery, Londres. 2010. (Ph. Rares Donca)

En passant de la boîte noire du théâtre au *white cube* muséal, la danse conceptuelle et performative affirme son pouvoir discursif. Après avoir « gelé le mouvement », du milieu des années 1990 à celui des années 2000, repensé les fondamentaux et les cadres du spectacle, « indisposé » la place de son spectateur, cette danse exposée s'impose comme l'outil théorique et pratique pour rendre le musée à son temps. ■

(1) « En s'appuyant sur les convergences apparues dès le début du 20<sup>e</sup> siècle, et allant s'intensifiant à partir des années 1960 – entre les écritures, instruments et médias du son et la notion de mise en espace, ou en images, de la musique. » Entretien avec Marcella Lista.

(2) On peut citer *The Artist Is Present* de Marina Abramović au MoMA (2010), ou encore le parcours de Marie Cool et Fabio Balducci : de *Untitled 2006-2009*, à la South London Gallery (2009), à *Il nunc s'è fatto scia*, Le Consortium, Dijon (2013), en passant par *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*, MoMA, 2010.

Laurent Goumarre est producteur à France Culture (Le RenDez-Vous) et présente Entrée libre, sur France 5. Il est adjoint à la programmation de la Biennale de la danse de Lyon, rédacteur en chef des pages culture du magazine Têtu, auteur et coauteur des ouvrages critiques *Pratiques contemporaines* (DisVoir, 1999), *La Ribot* (CND, 2004), *Rambert en temps réel* (Les Solitaires Intempestifs, 2005).

## Spectacles

Atrium, MoMA, New York,  
Musée de la danse: *Three Collective Gestures*.  
20 danseurs pour le 20<sup>e</sup> siècle, jusqu'au 3 novembre  
*Levée des conflits (extended)*, les 25, 26, 27 octobre  
*Flip Book*, les 1<sup>er</sup>, 2, 3 novembre  
La Ferme du Buisson, Noisiel,  
exposition/festival de Mathieu Copeland,  
31 novembre - 1<sup>er</sup> décembre  
Centre d'art contemporain La Ferme du Buisson,  
avec la participation de la Kunsthalle, Saint-Gall,  
*Chorégrapheur une exposition*,  
livre de Mathieu Copeland (en collaboration avec  
Julie Pellegrin) Museu de arte de Rio de Janeiro,  
*Xavier Le Roy retrospective*,  
les 24 octobre et 1<sup>er</sup> novembre.





## Exhibiting Dance and Choreographing Exhibitions

The year 2009 witnessed an event that became emblematic: the dancer and choreographer Boris Charmatz became head of the Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne, and his first act was to transform the center's character and establish a dance museum. Not only did this bold move acknowledge an evolution in the relationship between dance and museums, it also reflected a trend that had become established over the previous decade in museums, galleries, contemporary art fairs that began to feature the "conceptual" and "art" dance that had emerged in the mid-1990s. In 2009, Charmatz declared, "We have reached an historic moment when museums no longer exclude precarious movements, movements in art that are nomadic, ephemeral and instantaneous. We've reached a point when museums can change both received ideas about museums and received ideas about dance." In October-November 2013, Charmatz and his dance museum were invited to the MoMA's Atrium in New York, where Jérôme Bel had presented *The Show Must Go On* in 2012. That same year, Bel put on *Disabled Theater* at Documenta and Xavier Le Roy premiered the *Xavier Le Roy Retrospective* at the Tàpies Foundation in Barcelona, a live exhibition of samples from his solo choreographies, which were also recently shown at the Museu de Arte in Rio de Janeiro. There was also La Ribot's *Laughing Hole* in 2006, presented by the Madrid-based Soledad Lorenzo gallery at the Art Unlimited Art Basel fair. Three years previously La Ribot staged *Panorama*, a retrospective of her "distinguished pieces" at the Tate Modern in London as part of the Live Culture festival. We could go on and on about various events, with the proviso that for each of them the point was not to "bring dance into museums," which would simply amount to pouring an old practice into new bottles, but to formalize the critical and discursive relationship between the exercise of the exhibition and



De haut en bas/from top:

Musée de la danse. Session poster mouvement -

François Chaignaud. Musée de la danse/St Melaine, Rennes. 2 avril 2011. (© Caroline Ablain)

La Ribot. « Despliegue ». 2001. LABoral, Centro de arte y creación industrial, Gijón.

conceptual dance, at a time when, as emphasized by Julie Pellegrin, director of La Ferme du Buisson contemporary art center in Noisiel, "The great museums are developing very forward-looking policies, setting up departments and specific programming devoted to performance art and dance, such as The Tanks at the Tate Modern, the Nouveau Festival at the Pompidou Center and MoMA's Atrium."

### EXPANSION OF THE EXHIBITION

We have to start by recontextualizing this attraction that signals an expansion of the realm of the exhibition. It began in the 1980s with a series of projects aimed at "exhibiting music" (1) and then doing the same with film. But dance, although a natural extension of that opening, presupposes another form of apprehension inherent in its very definition, the here and now. Therefore "exhibiting dance" requires a rethinking of the exhibition, of its function and framework. Marcella Lista, a curator and art historian particularly attentive to this kind of exhibition, wrote, "We are constantly asking ourselves how to conserve, archive and save for posterity an artistic language in which expression takes an ephemeral form. We are seeking unprecedented exhibition mechanisms to deal with the contradiction between the time available to a museum visitor and the timeframe of a performance. Furthermore, in the background, there is another lacuna, that of a 'history of dance' that has not yet been written." It is the task of the "exhibition" to make up for this amnesia. As Charmatz explains in his dance museum's *Manifesto*, "Museography is becoming open to modes of thought and technologies that make it possible to imagine something entirely other than an exhibition of traces, worn costumes, stage-set models and rare photos of performances."

It is from this perspective that we should see events featuring conceptual dance, as well as those that address not only the regime of performance, (2) but also, quite significantly, the emergence of performative dance in the U.S. during the 1960s, an equally important historical landmark. Examples of this revival, in 2012, include Trisha Brown at Documenta 13, Simone





Forti at the Hammer Museum, Yvonne Rainer at the Ludwig Museum, Steve Paxton and Lucinda Childs at the Whitney and *Re-thinking the Imprint of Judson Dance Theater Fifty Years Later* at the New Museum. "The current revisiting of postmodern American dance by the museums is meeting a need," says Pellegrin. "Maybe they feel that they missed out on the turning point in performance art in the 1960s—that they failed to show it or acquire it. And you can't separate some of 1960s performance art from conceptual dance during the 1990s, in that the former had already become emblematic of the knocking down of inter-disciplinary walls because of its links with the visual arts, music and film. In fact, these recent initiatives raise fascinating questions about preservation, memory and the conservation of the heritage of forms, questions really only posed today." This is confirmed by choreographer Jérôme Bel, who is particularly in demand among galleries, collectors and museums nowadays: "When I started working, I asked myself: Where do I come from? That's always been the subject and the point of my pieces. And I can't help feeling that there is an agenda behind the prescriptions of the MoMA and the activism of Sabine Breitwieser, director of the Media and Performance Art department, a long-term objective of making dance a part of their collections—to write a totally new history of art that finally gives dance the place it deserves, although in what form remains to be seen. This is the subject of much reflection today, including among museum conservators. In my opinion, the primary question is that of the timeframe of dramaturgy, which is different than that of the museum. I remember how Charmatz showed my work in his museum: the exhibition was entitled *Jérôme Bel en 3 sec, 30 sec, 3 min, 30 min, 3 h*. He introduced a temporality to these pieces: a photo by Jean-Luc Moulène taken during one of my pieces that you look at for three seconds, a film I made of one page of Raymond Roussel's *Impressions d'Afrique* that you look at/read for 30 seconds, a song from *The Show Must Go On*, the film of my piece *Véronique Doisneau* lasting half an hour, and, finally, three hours from my catalogue raisonné posted on the

Net. In short, a temporal stagecraft." The question of the live is another time-related issue posed by bringing dance into museums. The move presupposes certain expectations, as summarized by Lista: "The question today is perhaps what's missing for exhibitions to turn toward dance, and what's missing in dance for it to turn toward exhibitions, museum spaces. I'd like to think that modern and contemporary dance is not yet finished with its project, the emotional, cultural, political and intellectual emancipation of the spectator. This project, taken up again and again from the early twentieth century through the 'conceptual' dance of the 1990s and after, is perhaps the reason why dance is knocking on the museums' doors."

#### FROM VISITOR TO SPECTATOR

What is at stake in this twofold movement is a choreographic redefinition (in the sense of writing and movement) of museography and the possibility that conceptual/art dance could further expand the dramaturgy often associated with performance. Take, for instance, the programming in the exhibition *Move* at the Hayward Gallery in London, whose subtitle, *Choreographing You*, announced a choreography of the spectator that included audience participation installations. People walked down Bruce Nauman's *Green Light Corridor*, hung by their arms from the forest of rings installed by William Forsythe (*The Fact of Matter*) and balanced on one of Robert Morris's *BodySpaceMotionThings*.

The particularly notable *Une exposition chorégraphiée* in 2008 at La Ferme du Buisson, curated by Mathieu Copeland and Pellegrin, analyzed how museums and art centers can be reconceptualized by bringing live performances inside their perimeters. The initial reactions to Charmatz's project in Rennes equated museums with death. "Traditionally associated with dead images," he explains, "these venues had long been centered on the conservation of inert and decontextualized objects. Thanks to this new opening, they now try to think of themselves as living and moving organisms. This could lead them to reinvent themselves and redefine their practices and

Xavier Le Roy. *Rétrospective*  
à la Fundació Antoni Tàpies, Barcelone. 2012.  
(Ph. Lluís Bover)

their missions. While *Une exposition chorégraphiée* was exclusively comprised of movements interpreted by three dancers in the space and time of the exhibition (six hours a day for two months), choreography was meant to be understood in the broader sense in the framework of exhibitions. This is not necessarily a question of dispensing with objects, but of making them 'enter into the dance.' Rather than being shown for their own sake, they could be considered relics of past experiences or activities, and, moreover, props for acts, relationships and behaviors to come. Certainly it would be very interesting to reconsider museum objects as 'stage objects' reactivated in a kind of choreography of the exhibition."

In going from the black box of theater to the white cube of the museum, conceptual and performance-oriented dance has simply moved onto new grounds where it is now reaffirming its discursive power. After having "frozen movement" from the mid-1990s to the middle of the last decade, reconceptualized the fundamentals and framework of exhibition venues and alienated spectators, exhibited dance has emerged as a theoretical and practical tool to reinsert the museum into living time. ■

Translation, L-S Torgoff

(1) "In relying on conventions that appeared in the early twentieth century, which were to become more intense starting in the 1960s, in terms of texts, instruments and audio media and the concept of spatializing music or putting it into images." Interview with Marcella Lista.

(2) Here we could cite Marina Abramovic's *The Artist Is Present* at MoMA (2010) and the career of Marie Cool and Fabio Balducci from *Untitled 2006-2009* at the South London Gallery (2009) and *On Line: Drawing Through the Twentieth Century* (MoMA, 2010) to *Il nunc s'è fatto scia* at the Consortium in Dijon (2013).

Laurent Goumarre is a radio producer for France Culture (*Le RenDez-Vous*) and the host of the program *Entrée Libre* on France 5 TV. He is the assistant programmer for the Lyon Biennale de la Danse, managing editor of the cultural section for the magazine *Têtu*, and the author or coauthor of several dance criticism books.