

expo
zéro

musée de
la danse

le catalogue

<http://expozero.museedeladanse.org/>

Rennes (FR) : **Musée de la danse / Le Garage**

Boris Charmatz, Raphaëlle Delaunay, Vincent Dunoyer, Anne Juren, Faustin Linyekula, Tim Etchells et Janez Janša, Nikolaus Hirsch, Georg Schöllhammer, Sylvie Mokhtari en partenariat avec Nathalie Boulouch (Archives de la Critique d'Art).

St-Nazaire (FR) : **Le LiFE**

Boris Charmatz, Laurent Chétouane, Cosmin Costinaș, Raphaëlle Delaunay, Yves-Noël Genod, Yves Godin, Janez Janša, Michael Riedel, Gerald Siegmund.

Singapour (SI) : **Flying Circus Project**

Boris Charmatz, François Chaignaud, Padmini Chettur, Mette Ingvarsen, Donna Miranda, Joavien Ng, Yves-Noël Genod, Heman Chong, FARM, Ong Keng Sen.

Site et vidéo interactive : Un projet d'Aldo Lee. Initié par Boris Charmatz. Design graphique et interactif : g.u.i.

p. 3	Préface / Gilles Amalvi, Martina Hochmuth
p. 5	Écrire / Yves-Noël Genod
p. 6	« J'imagine un musée sombre » / François Chaignaud
p. 8	Insert 1 / Yves-Noël Genod : le vide du zéro
p. 9	La stratégie de la loop / Anne Juren
p. 11	Insert 2 / Boris Charmatz : Lettre à Gerald Siegmund
p. 13	Ce dont personne ne peut se souvenir tout seul / Gerald Siegmund
p. 15	Insert 3 / Heman Chong : Pré-concept Singapour
p. 17	OBJECT VS PEOPLE / Nikolaus Hirsch
p. 18	Insert 4 / Joavien Ng : Pré-concept Singapour
p. 20	Les archives au singulier / Sylvie Mokhtari
p. 22	Archives et traces documentaires / Nathalie Boulouch
p. 23	Insert 5 / Fonds des Archives de la critique d'art
p. 26	Deux journées de l'expo zéro / Sylvie Mokhtari, Nathalie Boulouch
p. 27	Insert 6 / Heman Chong : Musée de la danse mixtape
p. 28	13 propositions / Donna Miranda
p. 30	Insert 7 / Yves-Noël Genod : Pas de danse
p. 31	expo zéro, édition 4 / Cosmin Costinaș
p. 34	CBS / Michael Riedel
p. 35	Des versions / Gilles Amalvi
p. 39	Michel Zéro / Yves-Noël Genod
p. 40	Insert 8 / Boris Charmatz : Extraits de lettres
p. 46	Corps et musées / Georg Schöllhammer, Janez Janša
p. 47	To Pogo or not to Pogo / Boyan Manchev
p. 53	Plan d'évacuation / Nikolaus Hirsch
p. 55	Biographies
p. 59	Crédits

Prenant forme au croisement de questions muséales, chorégraphiques et performatives – *expo zéro* est un événement atypique – une exposition sans œuvres, et sans autre lieu qu’une idée : poser les fondations imaginaires d’un *Musée de la danse*. Réunis autour de cette idée, des chorégraphes, des danseurs, mais aussi des critiques d’art, historiens, architectes, commissaires d’exposition ou archivistes – avec pour seul outil de travail leur corps, leur présence et leur voix. Projet au statut-frontière, c’est un événement artistique à part entière, cherchant à peupler un espace vide de fantasmes, de souvenirs, d’analyses, d’archives, de récits, de reproductions de danse. Mais c’est en même temps la prospection d’un désir plus vaste : remplir le signifiant *Musée de la danse* d’une multiplicité de savoirs, de pratiques, utiliser le “matériau immatériel” produit à chaque édition pour préciser les contours de ce musée en devenir. Au fil de ses errances, chaque visiteur devenait ainsi le dépositaire unique d’un musée de la danse – selon les fragments retenus, les croisements, les histoires reconstituées. D’où l’idée d’un recueil, pour accueillir ces fragments, cette “dissémination de positions”¹ – et faire de ces “musées de la danse” dispersés un sédiment à partager.

Mais n’y a-t-il pas l’amorce d’un paradoxe dans le fait d’inscrire et de *donner à lire* un projet ainsi conçu autour du *zéro* ? Un projet sans objet, sans feuille, sans stylo – cherchant au contraire à faire le vide de toute trace matérielle. Est-ce que la page peut être l’un des territoires de cette idée migratrice ? Une autre surface de projection après Rennes, Saint Nazaire, Singapour et Utrecht ? Faut-il envisager l’écriture d’*expo zéro* comme un carrefour, une prolongation, une synthèse – ou une nouvelle friche : une autre version ?

Ce catalogue est parti d’une idée simple, lancée après les deux premières éditions : inviter chacun des participants à écrire sur, autour, à partir ou au-delà de leur propre expérience d’*expo zéro*. Face au dédale de propositions déployées – et à l’impossibilité d’embrasser leur totalité – il s’agissait de conserver les brouillons, les notes, les souvenirs de ce qui s’était déroulé. De prolonger les pensées, les gestes engendrés, et de donner une place à toutes les versions potentielles n’ayant pu avoir lieu. Simultanément, l’invitation de Boris Charmatz laissait apparaître la possibilité

¹ C’est ainsi que le philosophe Boyan Manchev définit *expo zéro*.

d’une autre ligne d’écriture – débordant le simple fait de “faire trace”, d’archiver et de permettre de poursuivre les recherches formelles initiées lors de l’exposition :

With contributions as you would wish,
Text(s), comment(s), feedback(s), memory(ies), regret(s), thought(ssss), lassitude(s), advice(s), complaint(s), doubt(s), horror mental picture(s), funny little movement(s), instant(s), weight(s)
Even a line could make it
But 8725361 lines are also ok²

En écho à cette invitation ouverte, les contributions reçues mêlent déambulations mnésiques, propositions de musées virtuels, scripts de performances, esquisses et chroniques – comme un puzzle aux pièces disparates. Pour organiser ces textes, nous avons choisi de conserver le principe de la *dérive*. De la rupture de rythme. De l’impromptu. Du coq à l’âne (parfois). Des liens souterrains (souvent). Des assonances et des lignes de traverse. Prenant *expo zéro* comme un tout sans frontières spatiales ou temporelles définies, le catalogue parcourt différentes strates d’élaboration, mélange avant, après, pendant – flashbacks et projections. En effet, si *expo zéro* est une exposition sans œuvres, c’est un projet riche d’une abondante matière écrite préliminaire. La présence, entre les textes, des lettres envoyées par Boris Charmatz aux participants – décrivant autant de versions virtuelles d’*expo zéro* – ou des “pré-concepts” écrits par certains artistes laisse entrevoir une autre facette de ce processus : l’écart, l’ajustement entre projection et réalisation, brouillon et création.

Dans les couloirs, les salles, les recoins d’*expo zéro*, le visiteur pouvait passer devant un chorégraphe debout contre un mur, les yeux fermés, et l’écouter parler pendant plusieurs heures. Il pouvait aussi continuer son chemin, se placer au seuil de plusieurs espaces – entendre et voir en stéréo. Saisir en passant la lecture d’un fragment d’archive. Contempler un corps allongé, reproduisant une pièce de Trisha Brown. S’attarder avec une danseuse effectuant ses échauffements. De même, chacun de ces textes porte en lui son propre

² Invitation de Boris Charmatz à l’écriture du catalogue :

“Pour les contribution, à votre convenance : des textes, des commentaires, des retours, des souvenirs, des regrets, des pensées, des lassitudes, des conseils, des plaintes, des doutes, des images mentales d’horreur, des petits mouvements amusants, des instants, des choses pesantes. Même une ligne peut suffire. Mais 8725361 lignes conviennent aussi bien”.

mouvement, son principe, tout en indiquant ses possibilités de croisements. En filigrane, chaque contribution s'adresse aux autres ; dépose quelque chose d'une parole qui – quoique solitaire – parle au pluriel ; dessine l'horizon d'une communauté éphémère, d'un "nous" à construire ; et produit l'image – incomplète, vacillante "d'un musée de la danse plus large que ce que chacun de nous peut se rappeler individuellement". Comme le rappelle Gerald Siegmund : "Voilà ce dont je veux me rappeler : de ce dont personne ne peut se rappeler seul."

Activant des régimes d'écriture transitifs, réflexifs, poétiques, narratifs, expérimentaux, ces textes proposent au visiteur une lecture tour à tour déambulatoire, flottante ou attentive. Écrits à déchiffrer, à parcourir à toute vitesse, à activer, à laisser macérer, à poursuivre – ils ne s'adressent pas tant à un événement passé, qu'à une histoire à écrire. Leur destination serait plutôt, comme l'exprime Heman Chong dans son "pré-concept" : "Imaginer. Un futur (contenant, espérons-le, quelque sens)." Au passé, au présent, au futur, *expo zéro* se danse, s'écoute et se regarde. Se parle, se chante et se murmure. *expo zéro* se déplace. Occupe l'espace. Se déploie sans laisser de trace. Et pourtant. *expo zéro* se transmet. *expo zéro* se dessine et se filme. Se raconte. Et s'écrit.

Lundi 5 Octobre, 2009

Les enfants comprennent très bien ce que c'est que le mouvement. Si ça bouge, c'est vivant. Le sable ne l'est pas, mais la mer, oui. La mer est vivante. Pierre m'avait demandé si le sable était vivant, je lui avais demandé en retour ce que ça voulait dire, pour lui, "vivant": "C'est quand ça bouge." Il ne lui serait, en effet, pas venu à l'idée de me demander si la mer - ou les nuages - ou la rivière - ou le feu - étaient "vivants". Pour le Musée de la danse qui (vous l'avez bien compris maintenant) est pour le moment un musée vide, immense comme l'univers en quelque sorte, nous accueillions les visiteurs, à Saint-Nazaire, avec ces questions. Ce que l'on pourrait mettre dans un musée de la danse. Une petite fille intimidée par l'espace - ou par mes bagues - m'a dit (ou par l'intermédiaire de sa mère): "On pourrait attraper des papillons." Et un petit garçon à qui Boris Charmatz demandait ce que pouvait bien être le pire mouvement: "Le pire mouvement, c'est écrire."

J'imagine un musée sombre. Un musée sombre dans lequel on rentrerait un par un. Un musée constitué de centaines de cellules, capsules, chambres, pièces, containers, boîtes, salles, bacs, dans lesquels on rentrerait un par un. J'imagine que dans chacune de ces capsules obscures, on serait invité à s'allonger ou à s'asseoir, ou même à (s'ac)croupir, à seulement se figer. J'imagine un musée qui découragerait les visiteurs, qui leur ôterait le désir de continuer leur visite. Un musée obscur et étouffant dans lequel on ne pourrait que s'amollir, s'endormir, s'engourdir. J'imagine **un noir musée de la danse**, un musée de la danse que l'on ne pourrait pas visiter mais qui nous visiterait. Je m'imagine seul – allongé – atterré – endormi – dans une capsule calfeutrée, prêt à visiter

un musée invisible.

J'imagine un musée que l'on ne pourrait pas visiter mais **où la danse nous visiterait.**

Un musée où — puisque l'on ne peut pas voir de danse, de danseurs, lire de livres, ou consulter d'archives — tous nos souhaits, espoirs, désirs, craintes, préjugés, rêves, cauchemars de danse nous visiteraient. Ce serait un musée où l'imagination serait plus rapide que le savoir.

Le musée de tous nos soupçons sur la danse.

J'imagine un musée où l'on serait visité, un musée où la danse invisible viendrait nous rendre visite, nous voir, nous toucher, nous frôler, nous parfumer, nous envahir, nous irriter.

Le musée des parfums de la danse.

Cela serait comme un salon de massage. Lorsqu'un masseur nous touche, la moiteur de son toucher, la force des pressions, la rapidité des contacts nous renseignent autant sur ses rêves, son savoir, ses cultures, ses techniques, ses obsessions, ses ignorances que sur nos fatigues ou douleurs. Ainsi, dans chacune des capsules du noir institut, un massage aveugle nous laisserait visiter des danses, des histoires, des styles. Les mains uniques, singulières, subjectives, arbitraires du masseur nous visiteraient. Nous laisserions nos corps se faire

visiter. Un musée opaque où des corps inconnus nous visiteraient. Comme lorsque la douceur de la peau, le goût des lèvres, lorsque la posture et l'assemblage inédit d'hésitations et d'assurances d'un amant étranger nous gorgent de nouvelles connaissances – autant qu'ils nous glacent et ravissent. Sombre musée délicieux où les caresses échangées augmenteraient à l'infini les savoirs sur les danses du monde.

Au sous-sol du musée de la danse, serait

le mouroir de la danse.

Dans ses capsules, se décomposeraient les danses mortes, les danseurs morts, les danses mourantes et les chorégraphes presque morts. Des danseurs pourris, des **danse** **faisandées** s'infiltreraient dans le corps des visiteurs assoupis. Les ferments de ce compost géant flotteraient autour des visiteurs. Toute l'histoire mourante de la danse y moisirait et s'y recomposerait. Un compost désintègre les matières, fait voisiner des substances d'origine et d'ancienneté diverses et forme une pâte chaude et riche en rejetant ce qui reste inassimilable. Dans ce musée mouroir de la danse, l'histoire de la danse ne serait pas un catalogue de styles et d'époques mais un gigantesque compost où les mourants se décomposent à des rythmes variables. Un compost dont les effluves tièdes envelopperaient les narines curieuses et languides des visiteurs.

expo
zéro

« J'imagine un musée sombre »

François Chaignaud



Copyright: Donatien Veismann

Ok, tu es un guide de l'expo zéro, c'est ce qu'il faut comprendre. Les gens vont voir à travers toi le vide du zéro, de l'expo et du futur, une expo qu'un enfant adorerait: le vide pour s'y précipiter. "A room where you're free to think what you're going to do."

(Robert Barry)

Texte septembre 2009, j'ai été invitée à participer à la première expo zéro. Intriguée par l'aspect ambigu et indéfinissable du concept de musée de la danse, j'ai accepté l'invitation. Les salles du Garage étaient vides : aucun objet, aucun décor, aucune musique possible. Nous – acteurs, performers du musée – et le public dans un même lieu pour huit heures de suite. Les gens sont arrivés.

J'entre. Une grande salle blanche, lumineuse, froide, silencieuse. J'ai bien fait de garder mon manteau. Quelques personnes marchent et discutent discrètement. Une femme en tenue noire, une main derrière le dos, s'avance vers moi en hésitant. Elle m'indique le chemin d'un bras tendu – j'avance. Un peu plus loin, je remarque un homme et deux femmes qui me regardent intensément. Une des deux femmes, corpulente, est habillée d'une robe de travail bleue ; l'autre, plus mince, porte une longue robe beige ornée d'imprimés Coca-Cola. L'homme, en tenue d'ouvrier, pose son bras sur l'épaule de la femme à la robe de travail bleue, tandis qu'elle tourne lentement la tête vers l'autre femme, en bombant le torse. Je vois sa respiration s'accélérer. La femme Coca-Cola, elle, me regarde toujours, et commence même à me sourire, comme pour m'autoriser à continuer de la regarder. Par politesse, je réponds à ce sourire, tout en réalisant que c'est entre nous le signe d'une certaine connivence qui m'exclut du coup des deux autres.

Je me sens déjà faire partie du jeu.

Je contourne le trio. La femme sourit maintenant à un homme qui l'invite à danser une valse. D'autres personnes se joignent à eux, presque par automatisme. Bientôt une petite foule valse, tandis qu'un performer explique comment danser la valse à la manière communiste. Le couple de travailleurs les observe.

Un peu plus loin, je vois une femme d'une quarantaine d'années se mettre à glisser le long d'un mur. Ses yeux sont cernés. La position prise involontairement par son corps fait sentir son degré de fatigue. Le haut de son corps penche légèrement sur le côté, le menton posé sur la clavicule, tandis que ses jambes étendues font contrepoids, l'empêchant de tomber. Ses yeux se ferment. On imagine ses heures passées au travail ; et malgré les gens qui la regardent, elle commence à s'endormir. On attend qu'elle fasse quelque chose,

observant le moindre de ses mouvements – gênés de la voir si fatiguée. Exposer ainsi sa fatigue dans cette immense salle, blanche, illuminée, nous rend un peu responsables de celle-ci, comme si nous l'avions causée. Mais rien ne se passe. Une solution serait de se joindre à elle, d'essayer de s'endormir avec elle pour comprendre un peu mieux son état. C'est peut-être ce qu'elle cherche à créer : une orgie de repos. Déjà, quelques personnes s'allongent au sol. Je m'apprête à enlever moi aussi mes chaussures quand j'entends des bruits derrière un rideau blanc. Je me retourne.

Derrière le rideau, une salle plus sombre. Une femme raconte à son fils l'époque où elle était "membre du parti". Ils sont assis au sol, face à face. Lui : dos aux gens qui les regardent. De temps en temps, il se retourne vers eux et leur demande d'applaudir très fort ou de rire à gorge déployée. Le fils voudrait que sa mère s'explique : qu'a-t-elle dit lors de cette conférence du parti – qui a été filmée, mais sans le son. Elle ne se rappelle plus exactement – rires –, mais dit que ce serait très simple à retrouver – applaudissements – parce qu'à l'époque tout était écrit à l'avance, les questions comme les réponses ; n'importe qui pouvait savoir ce qu'elle allait dire, jusqu'aux questions posées – rires. Tout était prévisible, répétitif, organisé et sans changements – rires suivis d'applaudissements. J'imagine alors une pièce de théâtre muette où une liseuse de lèvres traduirait les paroles des acteurs ; ces derniers, ne suivant plus le texte, commenceraient à dire ce qu'ils veulent. Et elle, continuerait à interpréter leurs lèvres de la façon la plus cohérente possible.

Tout à coup, mon père se lève et nous raconte qu'il a été réfugié politique, et qu'il a vécu vingt-trois ans sans pouvoir rentrer chez lui. Je lui demande d'expliquer ce que ça lui a fait de connaître de loin une part de l'histoire de son pays tout en vivant une autre réalité quotidienne. Comment a-t-il ressenti cette distance ? Et pourquoi ne nous a-t-il jamais parlé en tchèque ?

Je me retrouve dans une autre salle. Une jeune femme d'une trentaine d'années entre. Elle porte un manteau. Ne l'enlève pas. Alors qu'elle semble chercher son orientation dans cet immense espace, elle s'avance finalement vers moi. Je la regarde intensément, tout en maintenant la "pose du parti". Afin de donner à ma pose une illusion d'immobilité, il me faut constamment maintenir mon poids au milieu du corps ;

la seule manière possible est de me balancer doucement d'un pied sur l'autre. Au bout d'un moment, cette pression alternée m'a permis d'explorer ma plante des pieds en profondeur ; je peux en énoncer toutes les parties – des os aux tendons – sans pour autant connaître les noms. Huit heures, c'est long ! De temps en temps, je m'autorise une lente ondulation qui me traverse tout le corps – ça me fait doucement rigoler car personne ne peut la voir. Quand par hasard un visiteur attentif l'aperçoit, je la répète deux ou trois fois, en insistant sur l'ondulation des hanches, pour prêter à confusion.

Maintenant, mon camarade, à ma gauche, me prend l'épaule ; sa main est chaude, humide, à tel point que j'ai l'impression que son empreinte va rester gravée. C'est le signal. J'amorce un lent mouvement de tête vers cette femme, dont les motifs de la robe me donnent envie de boire un Coca-Cola. Ma respiration s'accélère.

La collection des spectacles inoubliables

Quelle est ta première impression quand tu songes à un espace muséal par et pour la danse ? Est-ce que cela fait sens, ou pas du tout, et comment ? Il serait intéressant d'entendre comment chacun se raccroche à ces mots – et spécialement toi qui a pensé l'absence sur la scène ! Je ne peux m'empêcher de penser que le Musée de la danse est forcément une quête perdue d'avance. Et pour cette raison, valable, envers et contre tout, comme une quête romantique. La danse risque forcément de mourir en entrant au musée, mais c'est aussi ce risque qui pourrait la maintenir "en vie" ?!

Et je me demandais aussi très simplement quelles pièces un historien aimerait voir figurer dans son musée personnel – quels fantômes de corps et de gestes flottent par-dessus tous les autres, et pour quelles raisons. Il est probablement impossible de mettre les expériences d'un critique de danse telles quelles dans un musée, même si je pense que le regard du spectateur doit être au moins aussi important dans notre "collection" potentielle que la collection des spectacles inoubliables. Ou peut-être est-ce justement par nos regards et nos corps – d'aujourd'hui et de demain – que les œuvres de ce musée peuvent prendre vie. Dans *expo zéro*, tu aurais la possibilité d'évoquer toutes les pièces qui jamais

ne rentreront au musée, soit parce ce qu'elles ont disparu, soit parce qu'elles- mêmes étaient faites de corps absents, déjà.

En tout cas, en ce qui me concerne, le musée a plus à voir avec le vide (qui permet aussi de danser, alors que les musées, encombrés d'œuvres intouchables, multiplient les interdits) qu'avec le plein, et plus à voir avec l'invention qu'avec la collecte. Je ne doute pas que sur ce sujet (le vide et le désencombrement) tu aies des choses à dire _____ si ce n'est à faire ! Car cet immense espace du LiFE est une invitation au déplacement.....

Bien-à-toi

Boris pour Gerald

À suivre ??

Au début : un doute et une question. Qu'ai-je à offrir ? À quoi mon musée de la danse pourrait ressembler ? Il y a des règles. Aucun objet, aucun outil n'est autorisé pour m'aider à répondre à ces questions. Moi et les autres personnes invitées à réfléchir à un possible musée de la danse, n'avons rien d'autre que nos idées. Durant ces six jours à Saint-Nazaire, je ne pourrais me reposer que sur mon imagination. Encore plus de doutes. Qu'est-ce qu'un chercheur en théâtre et en danse peut-il apporter à un futur musée de la danse ? Un musée qui, nous sommes tous tombés d'accord très rapidement sur ce point, n'exposerait pas de costumes, de partitions, de photos, ni ne passerait de DVD. Un musée qui n'exposerait pas d'objets morts, mais reposerait sur le potentiel performatif de la danse, tout en projetant la question de l'histoire. Quels sont les souvenirs de danse dont je voudrais que d'autres se rappellent ? Que dois-je faire ?

Ayant travaillé comme critique de danse pendant plus de quinze ans, et vu de nombreuses pièces avant même de commencer à écrire dessus, je garde chez moi une grande boîte blanche contenant toutes mes critiques. Des coupures de presse comprenant les articles que j'ai signés. Cela pourrait être le point de départ de mon Musée de la danse. La mémoire que j'ai à offrir. Une boîte blanche contenant de l'écriture morte. Traces de spectacles écrites dans la matinée suivante, avec une distance temporelle par rapport à ma perception au moment du spectacle, écrites de mémoire, mélangées à des pensées, à des fantasmes. La boîte pourrait se trouver dans le musée. Les visiteurs pourraient l'ouvrir, prendre une critique et se mettre à la lire à voix haute. Le souvenir d'une performance sur scène – et ma performance sur la page – revivraient par la voix d'un étranger, qui très probablement n'aurait pas vu le spectacle. Il serait tout aussi improbable qu'il ait connaissance du contexte dans lequel ont eu lieu ces performances. Je pourrais également m'asseoir près de mon coffre aux trésors, le couvercle de la boîte blanche posé sur le côté, et piocher à l'intérieur : en tirer des articles, les lire à haute voix avant de me mettre en mouvement. Poussé par mes propres descriptions de performances – de pièces que j'avais depuis longtemps oublié avoir vues – je commencerais à bouger. Après avoir vu tant de performances, il doit bien en subsister quelques traces dans mon corps. Empreintes d'une histoire de la danse dans le corps d'un critique et d'un spectateur. Je danse la danse de la mémoire.

Ma mémoire. Ou encore : puisque je ne vais pas rester assis sur un tabouret pendant tout le temps où ce futur musée de la danse restera ouvert, nous pourrions passer en boucle une vidéo de moi assis, lisant et bougeant. Peut-être que les visiteurs se rappelleront de mes mouvements, les imiteront et commenceront à bouger, eux aussi.

Le samedi, après cinq jours de discussions, le Musée de la danse *expo zéro*, deuxième édition, ouvre ses portes à Saint-Nazaire. Le musée est accueilli dans un espace appelé LiFE. C'est un nom à la fois intéressant et évocateur pour un espace situé à l'intérieur d'un bâtiment datant de la Seconde Guerre mondiale, dont le but premier était d'engendrer la mort. Pour un citoyen allemand, c'est une expérience troublante que de se trouver ici, dans une base de sous-marins allemande conçue pour les incursions de la marine de Hitler dans l'Atlantique. La mort est présente. Sur les murs sont inscrits les noms des sous-marins ou des soldats qu'ils avaient à leur bord. Les noms sont encore très clairement lisibles après presque 70 ans. "Paul. † 1943", "U Seepferd¹". Le deuxième "e" dans le mot ressemble à un "x" : "Sexpferd²". Changer la mer en sexe : est-ce cela que la vie fait à l'histoire ? Le terme LiFE est plus intéressant encore en regard d'un musée dont les objets potentiels, "les performances", meurent dès qu'ils ont été montrés. Montrons-nous des choses mortes ? Comment pouvons-nous les ramener à la vie – et au LiFE ? S'agit-il d'un lieu hanté ? Un jour, l'odeur de l'eau est remontée à travers le sol froid, nous rappelant à tous la nature instable du sol sous nos pieds. Cet espace est une membrane perméable et poreuse. Il est froid. Nous sommes vulnérables. Nous sommes exposés. Dans ce vaste espace, il n'y a pas de place pour se cacher. Tout est hyper-visible et en même temps, à cause des vastes distances, tout se ratatine et retombe dans l'insignifiance. Perdue dans l'espace.

expo zéro. Il n'y a rien pour nous soutenir. Pas d'accessoires, de textes ou d'images. Assurément pas de boîte blanche. Juste nos corps et notre langage. *Engage la conversation avec moi. Parle-moi*. Je parle à deux ou trois personnes, venues voir ce qu'un musée de la danse avait à offrir. D'autres nous rejoignent et se rassemblent pour former un petit cercle qui nous abrite du grand vide blanc alentour. Ma boîte.

¹ Cheval des mers, ndt.
² Cheval de sexe, ndt.

Ma mémoire. Mes archives. Je me souviens. Je parle. William Forsythe, Jan Fabre, Meg Stuart, Sarah Michelson. Je bouge. Juste quelques "tendues" dont je me rappelle, issus de la première pièce de Fabre que j'ai vue à Francfort en 1989. Une séquence du *Quintette* de Forsythe que Raphaëlle Delaunay m'a apprise. Beaucoup d'époques et de lieux. Je me jette à genoux, balançant mes bras de tous côtés. Ça fait mal. Le *No Longer Readymade* de Meg Stuart à Hambourg en 1994. J'exécute la danse du critique dans le *Shadowman* de Sarah Michelson. En 2005 à Mousonturm Frankfurt, j'ai réellement dansé le rôle du critique. Dans la pièce, le critique reproduisait un mouvement qu'un danseur avait fait auparavant. Je copie des mouvements que des danseurs ont fait auparavant. Mais je les copie d'après mes souvenirs. Je les reproduis à partir de ce dont je me rappelais au moment où j'écrivais l'article. Je les copie à partir d'écrits, ayant eux-mêmes transformé du mouvement en texte auparavant. Et pourtant. Je traverse entièrement le LiFE par la diagonale. Cela prend un certain temps. N'étant pas danseur, je fais tout de travers. Je danse la danse de la mémoire. Ma mémoire. Le public m'observe et répond. Eux aussi se rappellent de Jan Fabre. En Avignon. Et de William Forsythe. À Paris. Nous voilà lancés. Une conversation sur la danse, à partir de nos souvenirs, partagés dans le *ici et maintenant* du LiFE de Saint-Nazaire. Voilà ce dont je veux me souvenir : de ce dont on ne peut se souvenir tout seul.

texte original en anglais

‘Nous’, ‘Nous-mêmes’, ‘Nos’

Chers tous,

Peut-être les termes les plus précieux que nous allons employer pendant ce projet sont-ils les termes “Nous”, “Nous-mêmes” et “Notre (ou nos)”. En acceptant de nous rassembler dans ce contexte, “nous” avons commencé à imaginer “nous-mêmes” comme une entité – une forme existant à l’intérieur d’une structure, où “nous” (parce que “nous” sommes humains) avons déjà commencé à nous adresser des demandes les uns aux autres (en l’occurrence, une “requête” par e-mail, concernant une vision subjective qui sera partagée entre “nous”). D’une certaine manière (pour citer William Gibson), “nous” faisons maintenant partie d’une “hallucination consensuelle”.

Ce texte n’est, bien sûr, que le fragment d’un récit qui se développera au cours des quelques semaines à venir. “Nous” ne connaissons pas le futur, mais il est dans “nos” moyens d’en imaginer un. C’est ce qu’on attend de “nous” ici. Imaginer. Un futur (comprenant, espérons-le, quelque sens).

Avant de m’écarter du sujet, je voudrais souligner un point : le fait que ce que “nous” faisons est, de façon inhérente, politique : imaginer. Un futur (pour “nous”). Et c’est ainsi

que j'aborderais cette situation : en développant une version du musée en tant que pièce de politique-fiction. La production de cette fiction sera limitée entre le 4 et 8 novembre 2009. Le produit fini sera une nouvelle qui sera distribuée au public.

Le fait est que “nous” sommes constamment en train de rencontrer “nous-mêmes” – “nous” faisons toujours partie d'un groupe – que “nous” le voulions ou non. J'aimerais – juste pour le plaisir de la discussion – que “nous” nous imaginions comme une nation. Une petite nation. Une minuscule cité-état (pas très différente de celle où “nous” allons procéder à notre petite expérience). Après tout, qu'est-ce qu'un pays sinon un roman (dans certains cas, une nouvelle...)? Que sont les lois sinon de simples règles de jeu? Comment nous investir dans “notre” Macondo¹ à nous? Comment voudrions-“nous” être gouvernés?

Sincères amitiés,
Heman Chong

texte original en anglais

¹ Macondo : ville fictionnelle décrite dans le roman “Cent ans de solitude” de Gabriel Garcia Marquez.

Lors qu'un objet entre dans un musée, la nature de son existence change. Rencontrant un environnement physique nouveau et possiblement hostile, les conditions originelles de l'objet sont modifiées voire perdues dans ce nouveau contexte. Mais il existe un impératif pour les objets, quels que soient leur âge, leur composition ou leur condition : la conservation. Le musée assume la responsabilité de maintenir la stabilité physique de l'objet et de ralentir le processus de sa décomposition.

Si l'environnement ambiant du musée était simplement adapté aux besoins de la collection, le rythme de décomposition des objets serait lent. Mais les espaces muséaux ne sont pas seulement occupés par des objets ; il faut aussi y faire entrer des êtres humains – du personnel et, en nombre considérablement plus important, des visiteurs. Personnes et objets sont sensibles à l'environnement ; ils répondent d'ailleurs aux mêmes variables physiques de changement de l'environnement – mais il existe une différence cruciale : les personnes sont surtout sensibles à la température, alors que la plupart des objets de musée sont sensibles à l'humidité. Un changement de 4% de l'humidité relative (RH) a le même effet sur les objets qu'un changement de température de 10%. Le même changement en RH a le même effet sur les gens qu'un changement de température de 0,1°. Cela signifie que les objets sont cent fois plus sensibles à la RH que ne le sont les gens.

Les visiteurs de musées peuvent agir pour influencer leur environnement ; ils peuvent s'adapter, ou récupérer d'un environnement thermique hostile, par exemple en modifiant leur style d'activités, en quittant un endroit lorsqu'ils ne s'y sentent pas à l'aise, ou en réduisant la quantité de vêtements qu'ils portent. Si les visiteurs portent d'épais vêtements d'extérieur, ils sont susceptibles d'avoir trop chaud et de transpirer, tandis qu'ils arpentent un espace où est maintenue une chaleur suffisante pour offrir un confort thermique aux gardiens, habillés de vêtements légers. Les jours de pluie, les gens portant des imperméables mouillés provoquent même des augmentations d'humidité. La solution au problème est simple : ils pourraient laisser leurs vêtements au vestiaire. Les objets, cependant, ne disposent pas d'un tel contrôle sur leur environnement. Ils sont plutôt les récepteurs passifs des conditions environnementales ambiantes que les gens contribuent à créer, et ont peu de chance de retrouver leur état

d'origine après avoir été exposés à un environnement hostile.

Ce conflit est fondamental : par leur simple présence, les êtres humains produisent des changements dans leur environnement immédiat. Les fonctions du métabolisme humain telles que la respiration, ou les activités physiques comme la marche, altèrent les conditions de température et d'humidité de l'air et affectent les objets. Un visiteur dégage approximativement 60 grammes de vapeur d'eau par heure, et au moins 60 watts par mètre carré de surface corporelle, sous forme de chaleur. Peut-on empêcher cela ?

Note : il n'existe pas de relation fiable entre le confort humain et l'environnement approprié à une œuvre d'art.

texte original en anglais

Quelques souvenirs instantanés de ma propre expérience

Le mécanisme de réponse du corps en lui-même, en tant qu'organisme vivant, volontairement ou involontairement, consciemment ou inconsciemment.

Mon corps (littéralement, ce morceau de viande) a été soumis à de multiples changements de climat / de culture / d'activités ces derniers mois.

Quelques souvenirs instantanés de ma propre expérience corporelle ci-dessous.

- Température : Passage de froid glaçant à froid rafraîchissant, à humide, à froid mais ensoleillé, puis de nouveau humide, puis froid, puis climat pluvieux, et retour à chaleur extrême et humidité... Du froid de l'air conditionné à une chaleur naturelle insupportable.

- Environnement extérieur / tâches : Passage de la routine mécanique des répétitions quotidiennes, du trajet appartement-métro-studio, au rôle de la femme de ménage faisant son nettoyage de printemps et s'occupant du jardin ; passage aux innombrables heures de travail à l'ordinateur et de travail de bureau, pour ensuite se frayer un chemin dans les rues affairées de Lisbonne, puis retour à la maison,

état stagnant de basse-consommation énergétique, puis de nouveau les rues affairées de Jakarta, puis la Corée, où le corps se retrouve soudain obligé de danser une chorégraphie inconnue et à faire face à des horaires de répétitions inhabituels - de 10h du matin à 3h de l'après-midi - puis retour à la maison et à un état presque stagnant...

Il est intéressant de se demander de quelle la manière le bouton pilote-automatique du corps est enclenché. Par exemple, comment le corps parvient-il à s'adapter si rapidement aux rues affairées de Jakarta, à activer des réflexes vifs et agiles afin d'éviter la circulation intense et imprévisible ? Inversement comment passe-t-il à un mode plus maladroit lorsqu'il se retrouve dans un lieu familier, sûr et moins agité comme ma maison ? Est-ce la vue, l'ouïe, ou le toucher qui active ce bouton ? Autre chose ? Et comment le corps se comporterait-il si rien n'était transmis au cerveau (ne pas voir, ne pas entendre, ne pas toucher, etc.) ?

Peut-être que l'intérêt exprimé ci-dessus pourrait être mon point de départ pour *expo zéro*... Réflexion en cours...

Bien amicalement
Joavien

texte original en anglais

Quelle pourrait être la contribution d'une historienne de l'art au Musée de la danse? Comment faire rentrer l'archive dans un lieu sans *histoire*? Comment représenter une pratique d'écriture (historique et critique) et une méthode de travail (liée à la recherche et à l'usage de l'archive) dans un projet comme *expo zéro*, défini par un danseur: Boris Charmatz? Un projet sans document, sans livre, sans photo – sans *trace*? Lors de cet événement public, quel autre recours que de répondre "présente", tout en respectant les règles du jeu proposées par le Musée de la danse: convoquer les archives mais ne rien *montrer* au public. Quelle forme inventer pour ce grand écart entre histoire et invention d'un musée du futur? Quelles archives convoquer?

Le Musée de la danse dans les archives

Mon envie: démarrer spontanément le travail de réflexion en posant des documents sur la table. Entendre les autres participants de l'*expo zéro* parler sur ces documents. Récolter leurs réactions. Être attentive à leur curiosité, et comprendre ce qui les intéresse en fonction de leurs pratiques respectives. En même temps, rendre perceptible la manière dont j'ai arpenté les rayonnages. Raconter pourquoi j'ai pu sortir ce document plutôt qu'un autre. Ouvrir des boîtes et en extraire des chemises à pH neutre. Y découvrir des lettres, des notes de travail, des documents inédits ou publiés, des photographies... Expliquer la surprise des découvertes. Par exemple: un dossier lettriste dans les archives de Pierre Restany [FR ACA PREST THE LET/001]. Dans ce dossier, la "Déclaration Maurice Lemaître – Isidore Isou sur les plagiaires du supertemporel et l'action lettriste", puis un descriptif du "Musée à croissance illimitée" de Le Corbusier (1962). Parler des découvertes imprévues comme des archives relevant de l'évidence: *Dimanche, Le Journal d'un seul jour* (Yves Klein, 27 novembre 1960). Dessiner un parcours intellectuel et gestuel dans les collections des Archives de la critique d'art. Réagir ainsi à l'invitation de Boris Charmatz: parcourir le kilomètre linéaire des Archives de la critique d'art à la recherche du Musée de la danse!

Le Mythe des origines

Qu'est-ce que l'archive? Aux Archives de la critique d'art, ce sont les écrits des acteurs de la scène critique et artistique des années 1945 à nos jours, leurs bibliothèques et leurs fonds documentaires. La totalité des collections représente 1,2 km linéaire dont 70 000

imprimés, 2200 titres de périodiques, 400 mètres linéaires de documents de travail (10 000 dossiers d'archives, plus de 45 000 documents visuels, audiovisuels ou sonores).

Après avoir évolué dans une sphère privée ou semi-privée, ces documents sont aujourd'hui mis à la disposition des chercheurs et d'un public intéressé.

Les collections comprennent près de 250 fonds d'écrits, qui sont la photographie exacte de la critique d'art contemporaine. S'y adjoignent 54 fonds d'archives qui représentent la mémoire des témoins et acteurs de la scène artistique des six dernières décennies.

Autrement dit, aux Archives – on dépouille, on inventorie, on classe, on identifie, on évalue. Puis, pour reprendre les mots d'Arlette Farge, "sous l'archivage le relief s'organise" (Farge, Arlette. *Le Goût de l'archive*, Paris: Seuil, 1989, p.41).

Enfin, comme le dirait l'artiste contemporain Jean Claude Lefevre: "il faut vouloir pour voir". Pour *rendre visible* l'archive, un travail constant d'écriture, de lectures, de constitutions de dossiers, de prises de notes ou de vues est nécessaire. Cette germination de l'archive nous permet de revisiter (puis de confronter) le voir et la pensée. Et d'en faire à chaque fois un nouveau sujet de recherche, une nouvelle page d'écriture.

L'invention de la lecture et de l'écriture est de fait liée à l'archivage. Quelle origine, quelles sources le Musée de la danse peut-il venir puiser aux Archives? Quel contenu historique et critique pour un Musée en mouvement?

Danse et histoire de la performance

Depuis les années 1960, la réflexion sur l'œuvre – ses modes d'apparition, de mise en vue, de diffusion, mais aussi la manière dont elle est documentée et informée – a été renouvelée tant par les artistes eux-mêmes que par les critiques d'art et les commissaires d'exposition. L'ensemble de ces questions a trouvé aujourd'hui un contexte artistique, institutionnel et technologique adapté pour en donner une autre lecture. La semaine de "think tank" qui a précédé *expo zéro* a été l'occasion de renouveler ce constat de manière paradoxale: à partir du zéro. De réfléchir à une exposition qui n'expose rien d'autre que ses *possibles*. En tant que chercheuse, j'ai eu l'occasion d'analyser quelques-unes des stratégies d'exposition posées par des artistes et des auteurs de la scène internationale des années 1968-1975 – dans le champ spécifique des revues. On observe

que certains discours et certaines œuvres rattachées à l'Art Conceptuel et à la performance ont trouvé dans des revues parmi les plus créatives de l'époque (*Avalanche, Interfunktionen, Art & Project...*) un support adéquat aux positions critiques qu'ils défendaient. De telles pratiques se demandaient comment reformuler l'œuvre à partir de sa documentation. Et c'est principalement *en dehors du musée* qu'elles ont exercé ce droit d'inventaire critique – jusqu'à ce que celui-ci ne les intègre dans ses propres collections. Aujourd'hui, cela ne ferait-il pas sens de les *convoquer* – justement – au Musée de la danse ? De les convoquer sans les exposer, de les évoquer dans l'espace vide – sans les fétichiser ?

expo zéro = exposition conceptuelle ? *expo zéro* = exposition manifeste ? *expo zéro* = exposition "in-formation" (en anglais dans le texte, et pour reprendre les mots de Dan Graham) ? *expo zéro* = exposition d'archives ? C'est dans les interstices de ces questions que le Musée de la danse construit ses fondations.

Dans son premier article sur les happenings d'Allan Kaprow, paru dans la revue *Domus* en août 1963, Pierre Restany expliquait : "Assister à un happening, c'est se plonger dans le bain, c'est être forcément "dans le coup" : cette manifestation correspond à une réalité en soi, dans l'espace et dans le temps. Pendant son déroulement, il existe comme un tout, comme une réalité physique et plastique indépendante".

À l'appui de cette citation, il convient de se demander de quelle manière il est aujourd'hui possible d'aborder une forme d'art éphémère dont on n'a pas été le spectateur ? Comment montrer ce qui a été inscrit dans la pratique d'un corps, dans une durée et un espace ? Comment revenir sur une expérience émotionnelle que l'on n'a pas vécue ? Dès lors, comment penser la place de l'historien et la fonction du musée ?

Lorsque l'œuvre se confond avec l'expérience "ici et maintenant" de son accomplissement, surgit la question de la mémoire du geste corporel. Le rapport que nous entretenons aujourd'hui avec cette mémoire repose sur un faisceau d'éléments qui se sont constitués en archives. La photographie, le film, la vidéo ont enregistré des traces des performances.

Les spectateurs, parmi lesquels se trouvent les critiques, ont été les vecteurs de la diffusion de ces pratiques par leurs témoignages. Enfin, les revues, en publiant des textes et/ou des photographies, ont souvent joué un rôle essentiel de véritables scènes alternatives à la production "en direct".

Au-delà des archives, le musée est le lieu où s'organise, où s'ordonne cette mémoire rendue publique. Comment imaginer un musée où se déploierait la mémoire de la danse ? Comment faire percevoir cet "ornement de la durée", pour reprendre les mots de Paul Valéry ?

Depuis le XIX^e siècle, la photographie puis le cinéma et la vidéo ont permis de fixer la trace de la danse : corps figés pour les besoins de la pose ; puis grâce aux progrès techniques, corps saisis dans l'énergie du mouvement. La valeur de ces images (fragments d'espace-temps) est celle d'une expérience en différé, dont le musée repose la question à nouveaux frais : documents ou œuvres ?

“Le corps de l’artiste devient à la fois le sujet et l’objet de l’œuvre. L’artiste est le sujet et l’objet de l’action.”

Willoughby Sharp, “Body Works”, *Avalanche*, n° 1, automne 1970, p.14 (Fonds François Pluchart, ACA)

“Dans bodyworks le corps en soi n’est pas aussi important que ce qui est fait avec le corps.”

Willoughby Sharp, “Body Works”, *Avalanche*, n° 1, automne 1970, p.17 (Fonds François Pluchart, ACA)

PREST.XT161

“Yves Klein présente: le dimanche 27 novembre 1960

La Révolution bleue continue

Séance de 0 heure à 24 heures

Théâtre du vide

Le journal d’un jour

Actualité

Un homme dans l’espace !

Le peintre de l’espace se jette dans le vide !

Sensibilité pure

Capture du vide

Les voleurs d’idées

Du vertige au prestige (1957-1959)

“Viens avec moi dans le vide”

Le contrat

Stupéfaction monochrome

Les cinq salles

La guerre

Projet de ballet sur aspect de fuguer et choral

La statue

La marque de l'immédiat

Le sommeil

Renversement”

“Fusion du cadre avec le tableau

La ligne comme charnière

Fusion de l'espace réel et de l'espace fictif

Fusion de l'œuvre et du spectateur

Fusion du participant et du monde

Fusion du dedans et du dehors”

“Lygia Clark / Fusion généralisée”, dossier spécial in *Robho* (n°4)

FR ACA PREST THE LET/001

“Musée à croissance illimitée / Maurice Lemaître

– Isidore Isou

Bulletin

Août 1962

[...] Le but principal de la société est de faire construire un musée ‘à croissance’ des beaux-arts du 20^{ème}

siècle d'après l'idée de l'Architecte Le Corbusier. [...]

L'Internationales Kunstzentrum a l'intention de construire un vrai musée en croissance, c'est-à-dire, que ce musée doit toujours présenter à ses visiteurs l'art du monde au moment de sa naissance.

Programme de construction

Musée

- a) Pièces de Musée de 3 000 mètres courants de surface à suspension surface du musée 85 x 85 m
 b) installations au rez-de-chaussée: secrétariat, collection de bibliothèque et de catalogues, archives, cabinet graphique, ateliers, dépôts, garages, appartement de concierge, et des pièces sanitaires nécessaires

[...]

Boîte Miracle

Aménagement pour congrès, musique, discours, cinéma, théâtre, etc.

Capacité 800 personnes.”

“L'évènement étant unique et ne pouvant se reproduire identique à lui-même, le seul témoignage ayant une donnée objective est celui des 10 587 pas et demi enregistrés sur le Manpo-mètre.

8, 470 km = 8 470 mètres

1 pas = 0,80 m

soit nombre de pas:

$8\,470 / 0,80 = 10\,587$

pas et demi.

Work in progress

8.10.1969 – 12 H à 20 H.

Gina Pane”

texte original en anglais

Le faire et sa trace

Toute pratique conceptuelle questionne implicitement la fonction et le statut de l'archive dans l'art ; en cherchant dans les Archives des exemples d'œuvres conceptuelles mettant en jeu ce flottement entre le *faire* et sa trace, s'est dessiné pour nous un corpus de mots, renvoyant à différentes facettes de leur relation : source, trace, tract, récit, description, codification, classification, collection...

Pendant l'exposition, notre contribution a consisté, le premier jour, en une discussion de six heures, développée au gré des rencontres avec les visiteurs de l'*expo zéro*. On y aura fait "La Lessive" avec deux lycéennes, en interprétant le mode d'emploi rédigé par François Pluchart à l'occasion de l'exposition éponyme de Michel Journiac (Galerie Daniel Templon, du 2 au 8 mars 1969). On aura demandé au public quelles œuvres extraites de l'Histoire de l'art il souhaitait passer au détergent ("en vue d'une destruction-récupération"), et quelles autres œuvres il souhaitait simplement laver pour en "faire encore un bon usage". La proposition autour de Michel Journiac aura suscité un élan créatif, et donné forme à quelques idées inédites au Musée de la danse !

Lygia Clark aura été l'occasion de rappeler combien les frontières entre abstraction et geste participatif sont moins définies qu'on ne le croit.

Le récit des "activités" réalisées par Vito Acconci dans son atelier, en 1970, aura permis de convoquer la mémoire, la performance physique et mentale, le visible et le non-visible de ces gestes répétés et documentés chaque jour.

Le deuxième jour d'*expo zéro*, nous avons décidé d'inscrire la présence des archives dans l'espace et dans le temps du musée, en instaurant un dialogue que le public pouvait écouter : un jeu de récitation de cotes reprises des dossiers d'archives permettait de convoquer par la parole un corpus de documents dans l'exposition. Nous prenions position, face à face, dans un espace qui changeait régulièrement – avec l'idée de transposer notre travail de recherche dans l'espace ouvert du musée, et d'en rendre accessibles quelques fragments. Tandis que l'une récitait sans discontinuer des listes de cotes telles qu'elles apparaissent dans un catalogue de bibliothèque, la seconde l'interrompait en décrivant le contenu de certains dossiers d'archives. Par la lecture de citations, par la description de photographies, des performances

prenaient corps dans une pratique d'ekphrasis – une convocation des œuvres dans l'espace vide du musée. Cette récitation à deux voix jouait sur un entre-deux : d'un côté, l'abstraction du système de codification archivistique, de l'autre, la précision du document convoqué dans l'exposition (parfois décrit ou lu par extrait). L'énonciation des cotes activait une rencontre possible entre les auteurs, les artistes, les œuvres et le Musée de la danse.



Ici (1) l'échec est reconditionné en tant que x nécessaire au maintien du nouage en tension. Un (2) échec symbolique du caractère obtus de la stabilité, (3) comme ces gestes préventifs qui calment la peur de l'impossible. (4) L'échec permet de garder intact le fantasme de l'idéal, et admissible l'ennui de la routine. (5) L'échec offre de l'espace pour les permutations et les investigations périphériques. (6) L'échec a pour but de redonner un cadre à l'ordinaire et à l'organisation du monde tel que nous l'observons. (7) Un échec qui est simultanément dissimulation de la propension à fabriquer d'éloquentes excuses pour prolonger l'indécision et le dévoilement. (8) L'échec est fragment achevé, stratégie oblique, productive et coopérative en tant que rejet de la finalité. (9) L'échec est le début d'une collection impossible. (10) L'échec n'est pas l'épuisement mais il est romantique et affectueux. (11) L'échec fait office de mémorial où le sens est généré, épuisé et vidé de sa nécessité. (12) L'échec est une raison suffisante pour commencer sans rien, travailler avec rien, et (13) réfléchir aux excès qui sont amenés à occuper l'espace.

Par conséquent, je ne m'attendais à rien de particulier, et je ne fus pas surprise lorsque je réalisai rapidement que la désorientation, la distanciation, la contradiction, l'épuisement, et les négociations quasi-frustrantes constituaient une sorte de dommage collatéral inévitable (et secrètement désiré), quand on se retrouve en situation de représenter le "soi". Si il y a bien une chose que j'admets volontiers, c'est que c'est simplement par curiosité que j'ai choisi la salle à l'arrière du toit-terrasse 72-13 comme espace pour mettre en scène ma proposition. Une proposition qui (1) n'existait même pas, une (2) proposition servant plutôt d'excuse commode pour dire : "j'ai besoin d'un peu plus de temps pour réfléchir"; une (3) proposition masquant ma tendance à m'évader du musée de la danse/des corps dansants – et qui, en tant que stratégie d'évitement de la danse, a bien failli réussir; (4) une proposition qui étranglait l'urgence du temps et la malléabilité de l'espace; (5) qui testait la tolérance à l'incertitude; (6) qui résistait à la tentation de créer quelque chose de neuf; (7) qui tentait une ambitieuse transgression; (8) qui était pensée comme contrainte chorégraphique et spatiale; (9) qui cherchait à éviter tout contenu prédéterminé; (10) qui était quasiment vide de sens immédiat; (11) une proposition qui s'est manifestée en cours de processus; (12) une proposition pour mettre fin aux prises de décision faciles; (13) une proposition ne proposant rien

de particulier, si ce n'est une régulation à peine perceptible des possibilités illimitées de créer/travailler.

Parmi les 13 propositions dont je pouvais m'occuper au cours des 6 heures qui allaient s'écouler, je me refusai à en choisir une en particulier. Peut-être que n'en choisir aucune revenait à les choisir toutes, et finalement à céder, quoique avec hésitation, à la fluctuation des idées, (1) à un corps ayant cessé d'avoir un centre, (2) à un corps n'ayant pas besoin d'un centre, (3) à un corps insatisfait de la dichotomie entre le matériel et l'immatériel, (4) à un corps vieillissant, (5) à un corps renouvelé, (6) à un corps en train de se vider – (7) un corps impossible, (8) un corps d'archives, (9) un corps résistant à l'inscription, (10) un corps faillible, (11) un corps multiple, (12) un sujet désincarné, (13) un corps perméable et poreux.

La désorientation est probablement l'une des conditions sur lesquelles une situation performative peut capitaliser, un état que la pratique de la danse admet en secret.

Le fait de travailler est principalement dirigé vers la dissolution du travail et du non-travail, vers la multiplication des modalités par lesquelles rendre les choses (im) possibles et casser la confortable ségrégation entre vie et travail. Et oui, maintenant je reconnais cet échec – je ne peux pas séparer vie et travail. Nulle part cet état de fait ne fut autant amplifié qu'au Musée de la danse, où l'on est – *par le simple fait d'être dans un cadre – toujours déjà pris dans un travail en cours*, et où même l'espace mental privé est co-opté par cette zone temporelle. Dans *expo zéro / Musée de la danse* : il n'y avait rien du tout, pas d'objets ou d'artefacts à cataloguer, à projeter, à exclure, à isoler, à fétichiser – ni de récits à créer pour ou à partir d'eux. Il n'y avait que le cadre. (1) Fallait-il renforcer le cadre? (2) Créer des anomalies ambitieuses en son sein? (3) Ou le décadrer totalement? (5) Assumer l'échec de sa fin? (6) Admettre son échec? (7) Transporter *l'extérieur* à l'intérieur? (8) Embrasser sa finalité? (9) Créer des fragments? (10) Laisser des marques ou des traces? (11) L'ignorer? Non, il n'était pas question de l'ignorer. (12) L'étrangler? (13) Le recadrer?

Le propos du Musée de la danse est de créer une archive. Mais de quoi, de la danse? Comment créer une archive à partir de la danse – qui n'est pas uniquement l'objet d'une pratique corporelle, mais aussi le résultat des cadres de la théâtralité et du regard

des spectateurs ? Étant, en tant qu'êtres humains, confrontés à la décomposition, peut-être ne pouvons-nous nous empêcher de penser à ce que nous laissons derrière nous. Dans son introduction, Martina Hochmuth esquisse quelques-unes des propositions générées au cours des trois dernières éditions – à Rennes, Saint-Nazaire et Singapour : "le musée nous aide à affronter notre peur de la mort. En tant que créateurs, pouvons-nous nier le système ? Comment voulons-nous être gouvernés ? Nation imaginée, musée des choses, musée de la danse, échec de l'utopie, musée de l'illusion, muséologie du musée, collection impossible, articuler des doutes, mémoire de corps au Cambodge, étrangler le temps, stratégie chorégraphique, architecture..." La liste continue. Hormis les enregistrements, les souvenirs de l'événement – que reste-t-il sinon ces propositions ? Peut-être suffisent-elles. Ces propositions n'ont probablement pas pour but d'être des testaments, pas plus que la documentation d'un musée imaginé : car ce serait le rendre *inimaginé*, ce qui, sans aucun doute, amènerait le véritable échec – celui que nous ne pouvons pas nous permettre.

texte original en anglais

La danse est toujours comme ça, y a toujours un mouvement et dans ce mouvement y a déjà un autre mouvement, une ouverture et dans cette ouverture un autre mouvement qui ouvre un autre mouvement, sinon on n'a pas de danse.

Lorsque le chorégraphe français Boris Charmatz a été nommé directeur du Centre chorégraphique national de Rennes, son premier geste fut de l'appeler Musée de la danse¹. Dans un manifeste expliquant ce changement, Charmatz fait remarquer qu'il a simplement éliminé les mots "national", "chorégraphique", et "centre", du nom de l'institution. Mais quelle motivation se cache derrière cette subversion du cadre institutionnel (le "centre"), de la détermination culturelle et politique d'un tel cadre (le "national"), et de la discipline elle-même (le "chorégraphique") ? Et en outre, comment devons-nous interpréter le remplacement iconoclaste de ces signifiants par un autre (le "musée"), qui à première vue appartiendrait plutôt à la même énumération de termes institutionnels sclérosés qu'au domaine de la subversion – en dépit du caractère ludique de la stratégie de redénomination elle-même ?

Pour répondre à ces questions, il faudrait examiner un des premiers projets développés par le Musée de la danse : *expo zéro*. Plusieurs éditions de ce projet ont eu lieu en 2009 : au Musée de la danse/Le Garage, Rennes ; au LiFE, Saint-Nazaire ; et au Flying Circus Project, Singapore ; la quatrième édition sera réalisée au BAK, en coproduction avec le festival de danse contemporaine Springdance. *expo zéro* est une exposition sans objets (d'où le "zero" dans le titre) ; elle est mise en œuvre par un groupe de personnes, à partir de leurs souvenirs, de leurs actions, des fruits de leurs collaborations et de leurs interactions. À chaque itération d'*expo zéro*, un groupe de dix personnes, parmi lesquels des chorégraphes, des danseurs, des artistes visuels, des philosophes, des théoriciens, et des architectes passent quatre jours à travailler ensemble comme une sorte de think tank. Durant cette période, les participants réfléchissent aux questions soulevées par le cadre conceptuel d'un "musée de la danse" du point de vue de leurs propres disciplines, et s'efforcent de concevoir ensemble une mise en scène de l'exposition – laquelle se déroule pendant les deux derniers jours du projet. Ce processus de débat, de discussion, de recherche – à la fois individuel et collectif – dans des langages qui vont de l'argumentation intellectuelle rigoureuse au geste performatif discret, donne un aperçu de la façon dont ce "musée" est envisagé.

¹ Ou, dans un jeu de mots ludique utilisé par Charmatz : "Dancing Museum = Musée dansant".

Avant chaque *expo zéro*, Charmatz envoie des "briefings" individuels aux participants – une stratégie permettant de produire différentes perspectives sur le concept de musée de la danse. Ces briefings ont pour but d'inspirer des réactions et des engagements de la part des participants, prenant source dans leurs disciplines et pratiques propres ; et surtout, d'élargir le champ de réflexion à l'intérieur duquel le musée doit être pris en compte, et d'ouvrir des possibilités qui, dans le contexte institutionnel d'un musée, ne sont pas forcément évidentes. Comme nous pouvons le deviner à partir du briefing envoyé à l'artiste et écrivain Tim Etchells (ayant participé à la première édition du projet, à Rennes), les préoccupations du musée de la danse ne peuvent se limiter à des exercices auto-réflexifs sur l'art en tant que bulle autonome, mais doivent plutôt prendre en compte les urgences de la société actuelle – le "vrai" monde – comme scène de l'action. Charmatz écrit : "T.E. décide qu'après tout, le principal musée de la danse est en fait l'Europe, où les mouvements des immigrants sont si restreints, si contrôlés, si contenus. Le musée mortifère du pays que l'on ne peut toucher, où l'on ne peut vivre, où l'on ne peut entrer et sortir librement. [...] L'Europe comme un camp pour bloquer le mouvements des étrangers ? Comme un terrible musée de la non-danse ? Fantômes et listes de pensées." En lisant l'e-mail envoyé par Charmatz à l'architecte Nikolaus Hirsch – conduisant à sa participation à *expo zéro* – nous sommes projetés dans une autre zone de la critique, visant cette fois certaines inerties institutionnelles, ainsi que les déterminations physiques (autant que culturelles et politiques) que présuppose l'architecture : "Un musée de la danse n'a pas besoin d'architecture fixe, et l'architecture sans architecture est le futur de l'architecture." Dans un autre briefing envoyé à l'écrivain et commissaire d'exposition Georg Schöllhammer, nous nous rapprochons encore davantage des prémisses de ce que pourrait être un musée de la danse. Plutôt qu'une structure de pouvoir organisant la connaissance de manière rigide, un musée devrait être, avant toute chose, un instrument critique. Mais cette critique doit être exercée par un sujet engagé, et son regard critique ne doit pas seulement viser l'institution et son rapport traditionnel à l'histoire de l'art, mais aussi les discours dominants présents dans la société d'aujourd'hui. Charmatz propose ainsi : "voilà de quoi nous pourrions discuter pendant la résidence qui précède la véritable exposition : un musée ne consiste pas seulement

à organiser la mémoire, mais aussi à questionner la mémoire et les pratiques tournées vers la collection. Je pense vraiment que le corps est le seul, l'ultime véritable espace pour un musée de la danse ; mais pas seulement un corps capable de se rappeler des chorégraphies vues ou apprises, mais un corps construit sur les trous de cette mémoire, un corps se tenant au bord des ruines de la mémoire – ces ruines étant les fondations qui lui permettent d'agir comme il le fait."

À partir de ces prémisses, les implications de la stratégie de renomination mentionnée plus haut deviennent plus claires. Le désir de subvertir l'idée d'une perspective fixe et limitée, ainsi que le principe selon lequel le champ d'intérêt de l'art, tout comme ses implications, seraient confinés dans les limites de l'institution et de ses principes narratifs – justifie l'élimination du mot "centre". Le plaidoyer pour un modèle cosmopolite de rapport au monde rend obsolète le terme "national". Et le fait de concevoir la danse non plus comme une structure où le public serait le récepteur d'un objet esthétique (et/ou intellectuel), mais où il deviendrait un agent participant à la performance et, dans de nombreux cas, engagé dans un échange intersubjectif à part entière avec le performeur – fait de l'élimination du mot "chorégraphique" un choix évident. Comme le formule Charmatz, "lorsque les visiteurs font partie intégrante du musée, ils ne sont plus un public – il se produit alors un renversement des rôles entre participants, visiteurs, spectateurs et artistes." On peut ajouter que l'élimination du terme "chorégraphique" est assez proche de l'appropriation stratégique par Charmatz du terme "non-danse". Ce terme, inventé dans les années 1990, renvoie à différentes pratiques chorégraphiques ayant provoqué un tournant majeur dans l'histoire récente de la danse contemporaine – histoire dont ce projet est partie prenante. Mais cette configuration du projet démontre également que le choix du terme "musée" pour décrire la nouvelle institution n'est pas une reculade réactionnaire, mais plutôt un mouvement tactique visant à établir une base d'action critique ; en effet "musée" dans "musée de la danse" est à entendre comme une conjonction instable et éphémère d'événements nomades, temporaires, impliquant les spectateurs et les artistes dans une dynamique indépendante des rôles et des positions hiérarchiques établies. Ainsi le Musée de la danse devient-il un instrument pour regarder la danse et l'art contemporain, pour observer leurs institutions, leurs traditions, leurs structures de pouvoir,

mais aussi leurs potentiels, leurs agencements, et leurs implications politiques. Il est tout autant un projet artistique de Charmatz², une plate-forme institutionnelle qu'une proposition politique.

Pour en revenir à *expo zéro*, un certain nombre de questions apparaissent lorsqu'on considère la transposition – sous la forme d'une exposition de deux jours, concluant chacune des éditions – de ce qui a eu lieu durant les journées du projet fermées au public. En premier lieu, comment le savoir produit, induit, et disséminé au sein du petit groupe de participants – de même que l'esprit commun établi durant ces quatre jours sans public – est-il transmis à une audience plus large ? Et quelles sont les formes et les méthodes permettant d'y aboutir, si l'on considère la diversité de langages et de subjectivités générée par la configuration du projet, ainsi que les limitations propres à tout processus de traduction ? Par ailleurs, quelles sont les éthiques de représentation d'un tel échange ? En d'autres mots, comment gère-t-on les structures hiérarchiques et les relations de pouvoir inhérentes à un tel contexte ? Tout au long des trois éditions d'*expo zéro* ayant eu lieu jusqu'à présent, ces questions ont trouvé différentes réponses, et ont donné naissance à des solutions variées. Toutes ces variables sont déterminées par les résultats des sessions à portes fermées, par les choix subjectifs des participants et les contraintes spatiales/architecturales des espaces mis à disposition pour ce travail.

Au cours de l'édition qui s'est déroulée au LiFE de Saint Nazaire, l'espace immense et impressionnant d'une ancienne base de sous-marins nazie déterminait une plus grande attention à l'espace et à ses fantômes. Là, les participants ont mis en œuvre leurs propositions et leurs contributions d'une façon plus ordinaire, se déplaçant ensemble à plusieurs reprises autour de cet espace de la taille d'un stade, peut-être comme une forme de résistance à son caractère oppressant.

² Boris Charmatz relie le Musée de la danse à de nombreux musées d'artistes au long de l'histoire artistique du XX^e siècle : le musée de Kurt Schwitters dans son appartement, le Merzbau (commencé en 1923), le Musée d'art moderne, département des aigles (1968) de Marcel Broodthaers's, et le Musée temporaire Albinet de Thomas Hirschhorn exposant des maîtres modernes dans la banlieue de Paris en 2004. À cela nous pourrions ajouter le projet utopique moderniste de l'architecte mexicain né en Allemagne Mathias Goeritz, qui a construit et conçu le Musée éco expérimental, ouvert en 1953 par "un ballet pour mettre fin à tous les ballets" mis en scène par Luis Buñuel.

Lors d'autres éditions, différentes situations individuelles ont été conçues et mises en œuvre. Lors de l'édition de Rennes, il est arrivé au danseur et chorégraphe congolais Faustin Linyekula de se tenir à l'extérieur du lieu de présentation avec quelques gros sacs en plastique (familièrement appelés sacs "de réfugiés" ou "d'immigrants" dans de nombreux pays), créant ainsi une situation susceptible de confronter le public à ses propres présomptions et préjugés. Cependant, cette action amenait aussi à questionner les frontières du projet *expo zéro*, et l'idée qu'il puisse avoir un impact au-delà du champ de l'événement lui-même. Pendant la même édition, Georg Schöllhammer, debout dans un étroit couloir central, a produit un flot de discours ininterrompu – mélange de monologues et de conversations, permettant une autre compréhension de la théorie, de sa place dans le champ artistique, de sa dissémination, et soulignant la question plus générale du rapport avec le public. Pendant l'édition de Singapour, l'artiste Heman Chong a mis en place une sorte de jeu contractuel : il abordait des personnes, leur demandant si ils aimeraient lire une histoire de 500 mots qu'ils n'auraient plus l'occasion de lire par la suite puisqu'elle ne serait pas publiée. Mais cette offre s'accompagnait de la nécessité d'apprendre le texte par cœur, afin d'être autorisé à sortir. Chong envisage cette proposition comme une sorte de contrat social, amenant une prise de conscience de l'économie de l'échange présente dans le champ du savoir, et des relations de pouvoir que celle-ci présuppose. Ces compte-rendus de ce qui s'est passé lors des précédentes éditions d'*expo zéro* sont nécessairement fragmentaires et subjectifs. Car au fond, ce qui reste de chaque itération du projet – y compris celle du BAK – est la question de ce qu'il est destiné à devenir.

Au regard du contexte particulier du BAK, il est significatif que la dimension publique du projet prenne la forme d'une exposition – format revendiqué par le domaine de l'art contemporain plus que par la tradition établie de la danse. Mais la connexion entre ces deux champs ne se réduit pas à un jeu de langage ni même de formats : elle est basée sur un véritable discours inter-référentiel. Ainsi le choix d'une exposition est à entendre comme une affirmation solidaire des processus du champ artistique – qui ces dernières années ont renforcé l'exposition en tant que phénomène dépassant la simple somme d'expériences esthétiques à l'intérieur d'une architecture (conventionnelle) donnée. Cette

conception de l'exposition comme espace permettant – et même réclamant – l'interrogation de ses systèmes de production à leur base, tout en étant pleinement conscient de sa position à l'intérieur de la société, et de ses responsabilités envers elle – est partagé par l'entreprise d'*expo zéro*. Ce projet s'efforce de dépasser l'idée démagogique qu'il existerait des espaces de rencontres "libres", et propose un réexamen réellement politique de l'organisation du savoir, des systèmes de pouvoir, et des cadres institutionnels présents dans la société. Ce qu'il offre au public, ce ne sont pas les souches vides d'une participation néo-libérale dénuée de point de vue critique : *expo zéro* permet – et invite plutôt à des scénarios de prise de pouvoir. Et c'est en fin de compte cette mission qui entre en résonance avec l'une des préoccupations institutionnelles et conceptuelles les plus anciennes du BAK : définir le champ de l'art comme un espace civique, visant la production de savoir et le débat autour des principes d'une action commune.

(cfr : Newsletter 2010, lors de *expo zéro* un projet de Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, une co-production de BAK, basis voor actuele kunst et Springdance, Utrecht, 16 et 17 avril 2010)

texte original en anglais

“ Ensemble avec Boris et Sandra, nous avons tout de suite pensé qu’il fallait rassembler l’importante somme de savoirs que vous avez tous produits, ainsi que toutes les pensées qui n’ont pas pu être développées plus avant – sous la forme d’un catalogue en ligne.”

“Email de : martinahochmuth@museedeladanse.org, Objet : de Boris Charmatz à tous les participants d’expo zéro (remerciements et invitation), Date : 1er novembre 2009 16:24:54 à : janez.jansa@maska.si, schoellhammer@springerin.at, hirsch@nikolaushirsch.de, anne.juren@gmx.net, faustin@kabako.org, virginie@kabako.org, raphadella@yahoo.fr, vinuno@hotmail.com, sheffieldtim@mac.com und 8 weitere..., Kopie: borischarmatz@museedeladanse.org, sandraneuveut@museedeladanse.org

Une des 8 adresses ayant reçu l’appel à participation pour le catalogue en ligne était la mienne. J’avais participé à l’édition de Saint Nazaire, mais ayant dû partir plus tôt, je n’étais pas présent pour le temps de présentation au LiFE, Le LiFE est un nouvel espace dédié à l’activité artistique sous ses différents aspects (arts plastiques, musiques, architecture, arts de la scène, littérature, cinéma, vidéo, nouveaux médias...). Commandité par la Ville de Saint-Nazaire, porte océane située sur la Côte Atlantique, il est logé dans l’Alvéole 14 de la Base des sous-marins construite par l’armée allemande au cours de la Seconde Guerre mondiale. Initialement conçu comme abri destiné aux sous-marins de combat, cet espace vient d’être entièrement reconfiguré par l’agence LIN, sous la direction de l’architecte berlinois Finn Geipel. Ses vastes dimensions (près de 2000 m² — soit 85 mètres de longueur, 20 mètres de largeur et 11 mètres de hauteur) offrent un large éventail de possibilités spatiales, au gré des projets qui y sont accueillis. Le LiFE bénéficie du soutien de la Ville de Saint-Nazaire, du Conseil Général de Loire-Atlantique et du Conseil Régional des Pays de La Loire, son activité est principalement tournée vers les scènes actuelles de l’art au plan international. Pour citer Martina, « par rapport à l’expo zéro de Rennes, de nouveaux formats et de nouvelles approches ont été développées ». « Nous nous réjouissons de la troisième édition d’expo zéro à Singapour, accueillie by Ong Keng Sen en collaboration avec le Flying Circus.”

Le texte qui suit, “CBS”, ma contribution aux catalogue mentionné plus haut, a été réalisé lors de mon retour de Saint-Nazaire, entre Paris et Francfort, le 01.10.2009, à bord du ICE (Inter City Express), train dont la vitesse atteint 300 km/h, et qui relie quotidiennement les centres urbains allemands et certaines métropoles européennes à une fréquence d’une fois toutes les heures. Tous

les ICE sont dotés de fauteuils larges et confortables, ils sont également équipés de prises, et il est possible de réserver des places comprenant une connexion pour téléphone mobile, afin que le temps de voyage puisse être efficacement utilisé pour travailler. Le ICE à grande vitesse est particulièrement rapide : il relie Francfort à Berlin en seulement 3h et demie, sans arrêt. Quasiment tous les ICE comprennent un restaurant et/ou un bar. Au lieu de taper des textes de plusieurs pages à l’aide du clavier, il est possible de dicter, de traiter et de formater des textes, des lettres, des livres entiers directement dans votre logiciel de traitement de texte habituel, sans recours au clavier – mais également d’intégrer le bruit de fond, que le programme ne comprend pas mais qu’il prend tout de même en compte. Le mieux est d’utiliser TextEdit, car les commandes vocales mal comprises provoquent l’interruption de la dictée automatique sous Word, Microsoft Word, aussi appelé MS Word, est un logiciel de traitement de texte de la compagnie Microsoft pour les ordinateurs équipés du système Windows et Mac OS, il fait partie de la suite Microsoft-Office ainsi que de Microsoft Works, groupe de programmes adapté aux utilisateurs privés, mais est également vendu séparément, il a été lancé en 1983 pour MS-DOS ; la version pour Macintosh a été publiée en 1984, la version DOS a été distribuée jusqu’en 1995, mais des versions pour OS/2 et SCO Unix existent encore. Aujourd’hui, MS Word est le logiciel d’édition de texte le plus utilisé au monde.

texte original en allemand et anglais

Retour sur une semaine passée à écouter et à voir s'élaborer expo zéro – à noter les discussions, les propositions, les polémiques. Retour nécessairement lacunaire, auquel manqueront des liens, des raccords. Les silences, les gestes esquissés, les livres feuilletés, les idées abandonnées. Une vaste archive enfouie, dont certains feuillets se sont retrouvés dans le texte vivant que expo zéro a écrit.

Dits et faits

Après la *Préfiguration*, *expo zéro* marque une nouvelle étape dans l'élaboration d'un projet qui prend le temps : le temps d'apparaître et de se demander ce qu'il pourrait être. *Préfiguration, expo zéro* : chacun de ces événements recouvre un énoncé performatif, un *dire*, un *faire*, et un *comment-le-faire* simultanés ; les premiers gestes du Musée de la danse – qui sont en même temps réflexion sur ses conditions de possibilité.

Partie d'une simple liste de noms (Boris Charmatz, Raphaëlle Delaunay, Vincent Dunoyer, Anne Juren, Faustin Linyekula, Tim Etchells, Janez Janša, Georg Schöllhammer, Sylvie Mokhtari, Nathalie Boulouch) *expo zéro* s'est construite pendant les cinq jours qui ont précédé l'ouverture au public. Décrire ce temps d'élaboration, ce serait donner à voir "les *expo zéro* que vous n'avez pas vues", les scènes coupées au montage. Mais aussi la genèse des propositions qui s'y sont croisées et enchevêtrées. Ou encore : un événement à part entière, un moment de fondation, qui au-delà de l'évènement *expo zéro*, continuera à nourrir les propositions futures du Musée de la danse.

Ce temps d'élaboration a été inauguré par des présentations : présentation des noms, des activités, des champs de réflexion de chaque participant. Pendant la semaine, chacun reviendra à ce moment de présentation comme à un point d'origine – aux problématiques qui ont commencé à se nouer, à se rencontrer. Avec l'idée que *expo zéro* pourrait n'être que cela : *une présentation*, sous des formes allant de la danse à l'énumération, du chant à la déambulation. Une présentation sans représentation, et sans objets pour la soutenir, qui laisserait affluer tous les croisements d'espace, de disciplines, de territoires, de questions qui se sont déposés pendant la première journée.

C'est à partir de là qu'a pu s'opérer la mise en réseau des questions, et leur production dans l'espace : Comment rendre visible le trajet d'un danseur avec les gestes des chorégraphes pour lesquels il a dansé, les mémoires déposées dans son corps ? Comment faire résonner des voix dans les salles vides du Garage ? Énoncer l'archive sur un terrain vierge ? Comment faire entendre le point de vue du critique avec celui de l'artiste ? Dans quels espaces, avec quelle dramaturgie ? Ensemble ou séparés ? En produisant une fiction générale, ou une série de micros-récits ? En conservant les espaces vides, ou en laissant les traces, les inscriptions de ces journées de réflexion ? Et comment raconter tous les musées de la danse qui se sont inventés autour de la table, faire entrer clandestinement ceux qui n'y ont pas trouvé leur place ?

C'est sans doute cette mise en jeu plurielle, ce "saut dans le vide", en dehors des cadres habituels du spectacle, qui a donné à *expo zéro* son caractère ouvert, évolutif, balbutiant parfois, changeant toujours. Deux fois huit heures de propositions parlées, chantées, chuchotées, dansées, marchées, déclenchées parfois par la présence d'une personne, par une question, évoluant en fonction des réactions d'un groupe de spectateurs ; ou au contraire se faisant dans l'ombre, discrètement ; un mouvement qu'un seul regard aura remarqué, une voix qu'une oreille aura entendue – ou peut-être aucune. Deux fois huit heures : la création d'une manifestation à la géographie mouvante, que nulle carte ne pourrait exactement décrire.

Car il y aurait autant de versions d'*expo zéro* à raconter qu'il y a eu de spectateurs.

DES VERSIONS

En entrant dans le hall du Garage, on pouvait entendre des voix venant du couloir.

C'était peut-être le critique d'art Georg Schöllhammer, adossé au mur, mettant en perspective les idées, les projets débattus – opérant des croisements historiques entre performances artistiques, chorégraphiques, expositions novatrices ou principes muséaux. Ou bien Boris Charmatz, les yeux fermés, racontant pendant plusieurs heures le déroulement de la semaine, les événements de la veille, les idées échangées, ses propres utopies – se laissant porter au gré des associations. Ou encore Janez Janša et Tim Etchells,

assis face à face, cataloguant des exemples de musées impossible ou improbables (par exemple un musée où les visiteurs ne se déplaceraient pas, mais seraient déplacés ; un musée où ils seraient obligés de porter des bottes de scaphandrier...). C'était peut-être la voix de Faustin Linyekula racontant son histoire, ou chantant les yeux fermés. Dans ce même couloir, j'ai écrit et lu des extraits du texte que je suis en train d'écrire. Sas de mots, de listes, de projections imaginaires, lieu de passage ou de transition, le couloir avait une place charnière au cœur du dispositif d'*expo zéro*. On pouvait y passer, y repasser, s'y assoir, s'y attarder. Il pouvait fonctionner comme un long commentaire, une conférence, la prolongation du temps d'élaboration, un poème polyphonique mono ou stereo...

En le continuant jusqu'au bout, puis en tournant à gauche, on pouvait pénétrer dans la salle que Raffaëlle Delaunay a occupée pendant deux jours. Seule sur ce plateau noir transformé en studio de travail, elle enchaînait des séquences dansées, parfois s'interrompait, faisait des étirements, reprenait par des pointes, un extrait de Pina Bausch, des fragments de *moonwalk*... Icône muette, dansant à contrejour, ou figure proche, invitant les spectateurs à reprendre avec elle certains mouvements ; corps tendu, tout à l'intensité de son geste, ou silhouette fatiguée, presque en retrait – sa présence au centre du Garage éclairait le *travail* du danseur. Au-delà des discours, des œuvres projetées, des reconstitutions, des détournements, s'immisçait ainsi dans le Musée de la Danse la dimension de *production* : le temps de l'apprentissage, de la répétition, de l'épuisement. Et l'interprète – les chemins de sa singularité. Sans doute, *expo zéro* ne pouvait exister qu'à rendre visible ses *moins-un*, les dépôts successifs, les fantômes de l'interprète : la danse classique (comme ces pointes, trace de la formation de Raffaëlle Delaunay au Ballet de l'Opéra de Paris), les "grands noms" de la danse contemporaine (comme Pina Bausch, pour laquelle elle a dansé plusieurs années), la danse pop (Michael Jackson, un autre spectre). Alors qu'autour d'elle les propositions circulaient, changeaient de lieu – donnant parfois l'impression que les participants étaient dotés du don d'ubiquité – son espace constituait un pivot, un espace de repos, où le public pouvait choisir de s'arrêter comme pour regarder un spectacle, ou simplement passer.

Au début du couloir, on pouvait aussi tourner à droite. Là, dans un grand studio Janez Janša a présenté plusieurs versions de "contact dance improvisation", invitant le public à suivre ses instructions pour réaliser une "contact dance improvisation" communiste, ou une "contact dance improvisation" néo-libérale. Cet artiste multiple – renommé du nom d'un ancien premier ministre slovène – a joué avec humour des liens hybrides entre acte performatif et politique. Mais on aurait également pu l'entendre dans un autre studio, au fond du garage. Là, assis dans le noir, muni d'une télécommande, il ouvrait et fermait trois grands volets amovibles, laissant affluer la lumière, créant l'obscurité. S'agissait-il d'une série de monochromes noirs, de paysages, ou d'une symphonie pour volets télécommandés ? Instaurant un battement entre dedans et dehors, faisant et défaisant le cadre de son exposition, il a commencé à réciter une lettre : "dear friend...". Une lettre parlant de sa situation dans l'espace, réfléchissant à la différence entre art et la réalité ("art has nothing to do with reality"), ou à la manière dont les musées cherchent à suppléer à l'œuvre, en créant artificiellement autour d'elle les conditions d'une *expérience*. Le même Janez Janša que l'on pouvait entendre, assis, réfléchir aux implications théoriques de son acte, on aurait pu l'entendre parler, mais cette fois-ci marchant en cercle autour du studio jusqu'à l'épuisement. Discours, performances : on peut dire que *expo zéro* s'est autant *pensée* que *dépensée*.

Était-ce avant, ou après, ou pendant la lecture de cette lettre ? Vincent Dunoyer s'est mis à danser dans ce même studio, et Janez Janša a réouvert à demi les volets, pour éclairer sa silhouette. Était-ce avant, après, ou pendant la lecture de cette lettre ? Faustin Linyekula s'est mis à parler dans l'ombre, dans cet espace "trop vide", "comme un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant¹"; il s'est mis à parler des rapports entre vie et mort au cœur de l'acte de création : "la danse est célébration de la vie, mais les plus belles danses sont toujours des danses de mort", répétait-il. Et deux petites filles sont entrées dans le studio vide, et se sont mises à courir, à danser, et la voix de Faustin Linyekula les a invitées dans son discours – leur faisant une place au fil de ses variations : la phrase de Goethe sur son lit de mort, "Mehr Licht", la tirade d'Hamlet, "Give me some light", le bruit de pas des fillettes : "et heureusement qu'il y a des petites filles qui peuvent

¹ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*.

prendre cet espace, le redessiner. Elles courent et ça fait musique". L'ombre et la lumière. L'ombre – où se font entendre des voix, et la lumière qui révèle des corps : *expo zéro*, en tant qu'*origine* (peut être du Musée de la danse, ou peut être d'autre chose) s'est située entre ces deux pôles.

"Parle —
Mais ne sépare pas le Non du Oui
Donne à ta parole aussi le sens
donne-lui l'ombre.

Donne lui assez d'ombre,
donne lui autant,
qu'autour de toi tu sais partagée entre
Minuit et Midi et Minuit.²"

Dans le hall, en prenant à gauche avant le couloir, on pouvait aussi se diriger vers la salle qui a accueilli les débats entre participants. De là bifurquer vers une petite pièce, où a été longuement discutée la question de savoir par où entrerait le public. Par l'entrée principale ? Ou par les bordures ? Et c'est justement par les bordures que Boris Charmatz a fait son apparition avec un groupe de spectateurs, pendant que Sylvie Mokhtari parlait du Musée à croissance illimitée de Le Corbusier (projet conçu pour s'agrandir jusqu'à englober tous les objets du réel). Face à face dans cette même pièce, Sylvie Mokhtari et Nathalie Boulouch ont égrainé archives et numéros de côte : une lecture où les principes de classement rythmaient les lettres de Pierre Restany, de Allan Kaprow, les projets scéniques de Yves Klein. Énoncés là, dans le Musée de la danse, ces fragments, sortis pour l'occasion des archives de la critique d'art, résonnaient comme un rappel (de l'Histoire) et un appel (à les refaire, les rejouer, les continuer). Refaire : c'est ce qu'effectuait la proposition de Vincent Dunoyer, reprenant la pièce "Primary accumulations" de Trisha Brown (dont le principe était la répétition d'une même séquence, à laquelle venaient progressivement s'ajouter de nouveaux gestes); au lieu de les accumuler, Vincent Dunoyer retirait ces gestes, produisant une décroissance du mouvement. Au fil des propositions se dévoilait l'idée d'un "Musée de la danse imaginaire à croissance illimitée", élargissant sans cesse ses frontières spatiales (comme lors du duplex avec le musée de Bogota – puis les versions de Saint-Nazaire et Singapour) et temporelles – faisant participer

² Paul Celan, Parle toi aussi, dans *De seuil en Seuil*, 1955.

les morts aussi bien que les vivants. Aurait-il vocation ce Musée, comme celui de Le Corbusier, à tout englober ? Ouverture. Pose du cadre. Franchissement de ses frontières.

NB : Pendant les discussions, Janez Janša a proposé que le Musée de la danse invite des chorégraphes à entrer dans ses collections. William Forsythe, Anne Teresa de Keersmaecker, Jan Fabre deviendraient ainsi des œuvres du Musée de la Danse – un peu à la manière de Piero Manzoni signant Marcel Broodthaers : "Par la présente, je certifie que j'ai signé Marcel Broodthaers de ma main et qu'il doit, à toutes fins utiles, être considéré comme une œuvre d'art authentique".

En continuant son chemin, on aurait pu croiser Boris Charmatz : là, dans un espace au statut indéterminé (ni studio de danse, ni pièce de travail), il parlait tout en dansant, ou dansait tout en parlant, racontait certains mouvements dansés pendant sa carrière – ceux de Isadora Duncan, de Vaslav Nijinsky – expliquant qu'il ne voulait plus les refaire, et les refaisant, encore et encore. Ou Boris Charmatz évoquant une idée de François Chaignaud – une sculpture bondage avec des enfants – et à la manière d'un joueur de flûte de Hamelin, entraînant hommes, femmes, enfants à s'accrocher ensemble avec ce qu'ils avaient sous la main. Faire la sculpture, ne plus bouger, garder la position, jambes et bras tordus, avec les crampes qui guettent. "On est bien là... plus que trois heures à tenir". Instigateur d'*expo zéro*, Boris Charmatz mobilisait une insistance communicative – la nécessité de faire de la durée un effort, une mise en déséquilibre. Que ça *insiste* : il y avait là, dans toute sa tension contradictoire – aussi bien dans le *soin* que le *heurt* – la recherche d'un geste politique ; quelque chose d'une ritournelle à transmettre : "il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer"³

On pourrait continuer, je pourrais continuer – à raconter, à dérouler le fil, instant après instant, espace après espace, chercher toutes les versions disponibles. Celles que je n'ai pas vues. Celles que l'on m'a racontées. Ou qui ont été racontées pendant *expo zéro* : Tim Etchells, au seuil d'un espace de stockage, demandant aux spectateurs égarés d'inventer un mouvement à faire entrer dans l'espace imaginaire du Musée de la danse. Ou Anne Juren, proposant

³ Samuel Beckett, *L'innommable*, 1953.

de confier un projet secret – à une personne à la fois seulement. Ou encore Vincent Dunoyer, refaisant de manière presque invisible une performance de Vito Acconci (suivre une personne dans l'espace du musée). On pourrait continuer. Mais sans doute, *expo zéro* ne pouvait se produire que sur fond d'une pure dépense, d'une inscription aléatoire et sans cesse vacillante. Comme l'expliquait Janez Janša au début de la semaine de réflexion : "On préserve la mort dans un musée. Comment penser la danse en terme de mort?". Et Faustin Linyekula d'ajouter : "Il faut qu'un geste disparaisse pour pouvoir exister."

Le paradoxe fondateur du Musée de la danse – entre l'idée d'empailler une chorégraphie, et de produire l'année sabbatique de Steve Paxton, d'exposer un kilomètre linéaire d'archives et le refus de faire un musée d'objets et d'archives muettes – se retrouvait à chaque étape, agitait chaque proposition d'*expo zéro*. Pour les participants : retenir, laisser circuler, bouger, se tenir immobile, inviter, évacuer, insister, jusqu'à parfois disparaître – parler et se taire. Pour les spectateurs, passer d'un espace à un autre, d'une lecture à un catalogue d'œuvres, d'une séquence dansée à son commentaire. Accepter le vide, les jeux, les invitations à participer. A inventer. A être manipulé, piégé, soigné ou bousculé. À la question posée au début par Georg Schöllhammer, "How a frame appears?" (comment apparaît un cadre), on pourrait répondre par d'autres questions : "Est-ce qu'un paradoxe peut faire cadre? Et est-ce un cadre qu'a fait apparaître *expo zéro*, ou l'ensemble des possibles que le Musée de la danse pourrait contenir?".

la danse va devenir l'art numéro un
nous devons en commencer le musée
la danse, la guerre
le suaire
le corps imaginaire
ce body we share together
mettre les professionnels amateurs again
where le body has not been mastered
to make visible what we cannot do
chantonner

ne pas trop devenir l'objet soi-même

more interested in a musée de l'Image
Musée Image-Dance
Science de l'image
Science de l'image dansée
Recherche sur l'image
could we say there is a pictureless performance?

if you don't recognize
it's not a picture
quelque chose sometimes you can recognize and not
un musée de la danse maybe is un musée de l'Invisibi-
lité
pictureless...
how to block this picture production?
c'est p't-êt'e politique quand on bloque les images
an inner desire in us to see
and wanting to be seen
open it up
we are fighters against pictures

je ne suis pas responsable des images
la place du nul dans le groupe
Comment vivre ensemble, de Roland Barthes
En Devernois, je suis moi!
l'idiorythmie
I had my little yoga carpet

what does a dancer on stage when he strikes?
mouvement d'grève
there's something from zero
what would be a gesture of strike?
un geste de grève
l'impossible chose à faire
the impossible is a new field right now
closer to dogs
j'amène des danseurs

j'amène des animaux
to produce zero
arriver bourrés

how to strike a picture, for example?

filling the emptiness with emptiness of course (but
celebrating)

we're actually engaged in a text because there are gaps
(in the text)

to actually compose a text
pas ajouter, add
mais changer, change

tu as un corps pour une demi-heure

c'est la dernière fois que tu te ronges les ongles
y a quelque chose de très mélancolique
sur Bach, ça marche très bien

tu vois le corps devenir statue
quand tu deviens un matériau

les statues qui s'touchent, c'est super beau

Boris Charmatz à Tim Etchells

Cher Tim.

Exemples.

Peut-être pas les bons, mais.

Pour les jours de préparation, tu n'as pas besoin d'exemples, nous allons bavarder, manger, partager, nous résigner, attendre, rester seuls, dormir, penser.

Pour l'ouverture d'expo zéro en soi, quand les visiteurs viendront :

1) TE pourrait s'asseoir quelque part, dans le coin de l'une des salles vides, et être visité de temps à autre par des groupes de spectateurs qui lui seraient amenés par une gentille traductrice : là, il marmonnerait ses idées au sujet d'un musée qu'il aime, hait, rejette, appelle, désire, détruit. TE parlerait sans se préoccuper d'avoir ou non un public. Son discours interminable serait nourri par les jours passés en "résidence", mais il est habitué à être perdu de toute façon. Le musée perdu de la danse.

2) TE découvre qu'en fait, son corps est le site de ce que pourrait être un musée de la danse, étant donné que son corps est le principal espace architectural pour un tel musée. Non pas son corps comme réservoir de vieux mouvements, mais comme château rempli d'actions enfermées, d'envies oubliés pour un geste, ou comme fondation pour tous

les développements futurs de sa vie et de ses œuvres. Par conséquent TE entraîne des petits groupes de gens à sa suite, dans les espaces du lieu d'exposition qu'il apprécie le plus, et présente ses tentatives de mouvements, parlant/les commentant pendant qu'il les accomplit. Les gens le regardent, et à la fin de chaque visite, ils passent du temps à se demander comment ce gars baraqué parvient à produire des danses aussi subtiles.

3) TE décide qu'après tout le principal musée de la danse est en fait l'Europe, où les mouvements des immigrants si restreints, si contrôlés, si contenus. Le musée mortifère du pays que l'on ne peut toucher, où l'on ne peut vivre, où l'on ne peut entrer et sortir librement. TE décide par conséquent qu'il va amener les visiteurs un par un à l'extérieur, même s'il pleut, pour discuter de la manière dont cette idée pourrait être développée. L'Europe comme un camp pour bloquer le mouvements des étrangers ?? Comme un terrible musée de la non-danse ?? Fantômes et listes de pensées.

Cette troisième proposition de TE se fait contre le véritable espace d'exposition, sans lui : TE considère qu'un espace réservé à l'exposition d'œuvres de danse, c'est nul, qu'il n'y en a pas besoin, et qu'il compte rapidement retourner à son activisme à la fin de la journée, en essayant de convaincre un par un les visiteurs de prendre en charge leur propre rôle : "s'il vous plaît continuez : il faut que l'Europe devienne un musée de la danse pour migrants de toutes

sortes. Faites partie de son développement et envoyez de l'argent à migreurop.org".

Seulement trois exemples, écrits en regardant des avions et des jolis départs à Orly, tandis que doit se trouver, cachée quelque part, une de ces infâmes zones où les gens sont enfermés, prêts à être renvoyés "chez eux".

J'écris bref et brut et incorrect et confus mais :
J'aime TE.

BC pour Tim Etchells (*juillet 2009*)

À Nikolaus Hirsch

Après des journées fantastiques de conversations et d'échanges, l'architecte se sentit un peu perdu et solitaire en pensant aux visiteurs qui allaient arriver les jours suivant, prêts à l'observer avec un regard infini. Il se dit qu'il pourrait faire ceci, ou cela :

L'architecte explique pourquoi il est totalement opposé à la profusion de bâtiments construits aujourd'hui, dans cette période où les musées sont bâtis sans aucune implication politique, par des architectes travaillant sans aucune considération pour le site, les droits de l'homme ou l'histoire des pays avec lesquels ils collaborent. Il raconte sa colère

à l'encontre des ces bâtiments-joyaux où l'art reconnu acquiert encore plus de valeur. La rage fournit le début et la fin de sa visite. Son discours de rage est court, mais répété indéfiniment, tandis que des visiteurs sont conduits devant l'architecte révolté.

L'architecte décide de se déplacer avec les spectateurs à travers les espaces. Il rappelle divers moments dans l'histoire où danse et architecture étaient liés, du Bauhaus à l'Opéra de Paris/Garnier, en passant par les architectures mouvantes et les architectures éphémères. Dans chaque pièce du garage, il décrit un bâtiment et livre ses idées, ses commentaires etc... Dans la (les) dernière(s) pièce(s) il va jusqu'à décrire le véritable espace du garage – comment il le voit avec ses yeux d'expert. Et il les conduit à une pièce complètement obscure, où il explique pourquoi il est devenu architecte et pas danseur, et pourquoi jusqu'ici, il s'est davantage impliqué dans des projets de communautés indiennes que dans des projets de musées. À la fin, il est sur le point de révéler ses vrais désirs pour un musée de la danse, mais il disparaît, laissant les gens face à leurs propres attentes ??!

Boris pour une lettre transitoire
Et pour Nikolaus Hirsch! (août 2009)

À Georg Schöllhammer

En fait, cela fait deux ans que je réfléchis aux films, installations, vidéos, situations scénographiées, chorégraphies, partitions, pratiques, textes, architectures ou histoires qui DOIVENT absolument faire partie du projet. Et Georg pourrait vraiment nous être utile pour plonger dans le monde des arts visuels et de la critique d'art, et ainsi, voir à travers les yeux potentiels d'un musée de la danse. MAIS : que devrait-on laisser de côté ?? De quoi n'a-t-on pas besoin ? Plutôt que sur une liste idéale, pourquoi ne pas baser le dialogue sur une liste noire, dont les contours définiraient plus clairement le genre de musée que Georg a en tête. Afin de laisser libre l'espace muséal, nous devrions discuter des pièces à laisser dehors sous la pluie, abandonnées à la rouille – à l'extérieur d'espaces du coup merveilleusement vides ?! Le cimetière des œuvres arrêtées à la porte du Musée de la danse.

S'agit-il d'un mythe ou est-il vrai qu'il a organisé en Autriche – dans quelque centre d'art aujourd'hui disparu – un événement intitulé LEER¹ ? Nous discuterons de ceci aussi lors de la semaine de résidence qui précède la véritable exposition : un musée ne consiste pas seulement à organiser la mémoire, mais aussi à questionner la mémoire et les pratiques tournées vers la collection. Je pense vraiment

¹ VIDE, ndt.

que le corps est le seul, l'ultime véritable espace pour un musée de la danse ; mais pas seulement un corps capable de se rappeler des chorégraphies vues ou apprises, mais un corps construit sur les trous de cette mémoire, un corps se tenant au bord des ruines de la mémoire – ces ruines étant les fondations qui lui permettent d'agir comme il le fait. Si il est vrai que Georg a organisé un tel événement, basé sur les trous de la mémoire historique, il pourrait simplement développer quelque chose autour d'une telle proposition : inventer un art autour des trous noirs de l'histoire et de la mémoire... Le Garage pourrait être un tel trou noir, et quelque part, peut-être en dehors du lieu lui-même, Georg pourrait expliquer les possibilités de fonctionnement du trou noir.

texte original en anglais

(fragments d'une conversation ayant eut lieu dans le couloir du Garage, à Rennes)

JJ: Au fond, la question principale demeure : comment placer des corps humains dans les musées ? Quel genre de musée pourrait accueillir un corps vivant – sans parler de corps en mouvement, ou de corps dansants... Quel genre d'arrangement spatial est nécessaire ?

GS: À vrai dire c'est une question à laquelle il est difficile de répondre. Les musées de la danse que nous connaissons jusqu'ici se contentent en général d'accumuler des objets. Ils accumulent objets, partitions, costumes, décors, souvenirs, artefacts sentimentaux. La plupart d'entre eux sont des musées des traces du corps ; et ces traces apparaissent généralement à travers des objets sentimentaux telle que la photographie de théâtre. Pourquoi crois-tu que ce musée soit vide ?

JJ: Probablement parce qu'il est encore à la recherche de son contenu formel, de sa philosophie et de sa question politique ; mais sans aucun doute, ce vide est d'une certaine manière un terme fondateur, signifiant qu'il ne peut impliquer et qu'il ne peut héberger des mouvements, des chorégraphies ou des corps en général.

texte original en anglais

Métalogue post-punk, ou notes préparatoires pour un atelier pogo¹

Pour Valda, Katrin, Thomas et Nikolaus

“J’ai commencé à danser. Je voulais défier la gravité.”
Amyl Nitrite dans Jubilee de Derek Jarman

Dramatis Personae (par ordre d’entrée en scène)

Pogologo : pogoïste convaincu ayant connu les débuts.

Pogographe : historienne amateur du pogo. Prend parfois l’apparence et la voix de Valda Setterfield.

Pogosopho : supporter philosophique et idéologique du pogo. Il a plusieurs voix.

Antipogosophe : expert en pogo et critique convaincu.

Antipogo : l’ennemi.

Pogogogo : celui qui est simplement pour.

POGOLOGO

Qu’est-ce que le pogo ?

Lequel est pogo ?

À qui est pogo ?

Où est pogo ?

Pourquoi pogo est-il ?

Combien mesure le pogo ?

Pourquoi le pogo pogote-t-il ?

Pourquoi le pogo ne pogote-t-il pas ?

pogopogopogo

POGOGRAPHE (avec la voix de Valda Setterfield)

Selon Wikipédia et d’autres sources pas tout à fait fiables, anonymes et/ou apocryphes, le *pogo* est une danse consistant à faire des sauts en l’air tout en essayant de rester sur place. Dans sa version originale, les danseurs gardaient les jambes rassemblées et les bras rigides, les mains proches du corps. Les positions et mouvements de base pouvaient aller de la rigidité à des mouvements violents (agiter le torse dans tous les sens, battre des bras, donner des coups de pieds, sauter dans n’importe quelle direction, ou tourner en l’air). Les danseurs entraient parfois en collision,

¹ Gregory Bateson désigne comme métalogue “une conversation à propos d’un sujet problématique. Cette conversation doit se dérouler de telle façon que non seulement les participants discutent du problème, mais la structure de la conversation dans son ensemble relève aussi du même sujet.” (G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, 1972, p.1).

ce qui pouvait donner l’impression qu’ils s’agressaient les uns les autres. Mais le pogo est en général considéré comme une distraction, non comme un combat.

S’il faut en croire la légende (et SV lui-même), Sid Vicious a inventé le pogo pour une raison très simple : excité, il voulait danser à un concert des Sex Pistols mais comme il ne savait pas danser du tout, il s’est mis à sauter de haut en bas, bondissant autour de la piste. Une autre version de la légende prétend qu’il était en fait coincé derrière – alors le grand gars s’est mis à sauter pour essayer de voir le concert du groupe qu’il allait bientôt rejoindre. C’est ainsi qu’est né le pogo.

POGOSOPHO (1^{ère} voix)

Bien entendu cher public cultivé, comme nous le savons tous parfaitement, quiconque prétend avoir inventé une nouvelle pratique culturelle est un foutu mégalo-mane – ce qu’était de fait Sid Vicious. Le pogo n’a pas d’inventeur. Comme toute forme nouvelle, c’est une accumulation historique de forces, de talents humains et d’efforts collectifs véhiculés au travers d’outils spécifiques – inscrite dans un contexte social donné, dans un système de relations de pouvoir bien déterminées. Donc Sid Vicious ne faisait qu’articuler un accomplissement collectif, l’invention d’une multitude, d’une classe ou d’un groupe de gens. “Son” invention n’a de sens que parce qu’une foule de gens était là derrière – des gens qui pouvaient s’identifier à ce nouvel outil, pour l’utiliser, l’améliorer et le disséminer.

POGOSOPHO (3^è voix)

Cependant, les origines du pogo remontent aux danses rituelles de la foi pentecôtiste et aux tribus africaines. C’était une nouvelle tentative de critique radicale des schémas culturels, d’inversion des hiérarchies, et de prise de pouvoir symbolique par assimilation de techniques culturelles “primitives”. Par conséquent, c’est aussi une expression de la différence culturelle : pas d’une différence “faible” ou “douce” cherchant à être universellement reconnue et ainsi assimilée, mais d’une différence irréductible : le pouvoir “chthonien” du “primitif”, du “sauvage”, de l’anthropophage, de l’autre dangereux, superbement dangereux, de l’autre supprimé et annihilé, dont a sonné l’heure de la vengeance : le retour des morts.

POGOSOPHO (2^e voix)

Oui, c'est vrai, le pogo n'a pas d'auteur. Mais il n'est pas seulement le résultat d'une "accumulation" collective. Comme toute invention véritable, il n'est pas l'effet d'un ensemble donné de causes, mais plutôt de leur interruption. Il est une rupture de la chaîne de causalité et des régimes banals de l'être. L'invention nouvelle est toujours un acte subversif, dans la mesure où elle problématise la situation figée, le statu quo du champ spécifique dans lequel elle émerge ; elle déstabilise le rapport des forces en présence, et par conséquent mine les constellations de pouvoir. Elle a un potentiel de construction de mondes. Voilà pourquoi toute nouvelle invention dispose d'un potentiel révolutionnaire. Et le pogo est précisément le parfait exemple d'une telle invention : il dit NON à une tradition et à une histoire millénaires ; son énergie nihiliste ne transperce pas seulement une convention donnée – une technique ou une forme de danse historique donnée – mais la convention de la danse en tant que telle. Et ce n'est pas seulement un geste nihiliste pour le plaisir d'accomplir un geste nihiliste – comme nous l'avons souvent entendu reprocher à Dada – mais un geste véritablement émancipatoire, un geste politique en soi. Pourquoi ? Laissons POGOLOGO parler de cela. Il est plus éloquent que moi : il est *authentique*.

POGOLOGO

Pogo est une Révolution, Pogo est Subversion. Pogo est Résistance. Nous voulons Pogo comme nous voulons la liberté. Nous voulons détruire la danse pour nous débarrasser de la technique des professeurs de danse super cool branchés, de la hiérarchie de la discipline et de l'ordre, de la culture et des musées, nous voulons la liberté nous voulons l'énergie nous voulons notre vie, notre propre être authentique. L'énergie de sauter de s'échauffer de se concentrer dans le mouvement sans s'étendre sur la technique c'est une joie c'est sentir son corps c'est défier la gravité.

CHŒUR

(POGOLOGO et la 3^e voix de POGOSOPHO)

Le pogo n'a pas été inventé par une personne (si quiconque l'a inventé) ou par beaucoup. Le pogo n'est l'invention de personne. Le pogo n'est l'invention d'aucun corps – no body. Il était simplement là, là dans

l'air à attendre un corps. (1^{ère} voix de **POGOSOPHO** : Est-ce que cela veut dire qu'il a une origine transcendentale ?) C'est l'axe de la gravitation perdant son poids. C'est l'intensité du mouvement sans technique. C'est la danse du "non" avec no-body, c'est à dire que c'est une danse du corps *seulement*. La danse du corps. La danse des corps.

POGOSOPHO seul

Par conséquent : des deux versions de la légende, les seuls éléments qui restent pertinents et révélateurs sont que le pogo est né comme l'effet d'une impossibilité initiale de danser, comme une expression directe du désir de danser, une contamination collective, comme une contamination créant une frénésie collective – un corps mouvant collectif : la contamination du "NON". Négativité de la danse – la négativité comme danse. Négativité dansante, technique anarchique. Anarcho-technique.

LE CHŒUR ENCORE

Le pogo n'est pas une danse, LA NON DANSE DU POGO.

Le pogo est la danse du NON.

Le pogo est Zéro Danse : le degré zéro de la danse. *Seule la danse du pogo est une non-danse.*

Bande de foutus connards, on va tous vous fracasser rien qu'en sautant!!!

ANTIPOGO

Bande de putains de minables, vous finirez tous dans le caniveau !

ANTIPOGOSOPHE

Vous les pro-pogoïstes, vous n'êtes que des ontologistes négatifs. Vous êtes les vrais croyants de la force du NON – mais NON c'est tout simplement rien. Pas un Rien splendide massivement destructif apocalyptique, mais juste rien, rien du tout. Toutes vos excuses ne sont rien d'autre qu'une mystification onto-phénoménologique, ou plutôt, une mythification.

CHŒUR des pro-pogoistes

POGO n'est pas RIEN. POGO est tout, dès le début : parce que c'est une explosion d'énergie vitale. C'est une manifestation immédiate de la vie, sans scène ni cadre.

POGO est le DADA de la danse : PAS DE DANSE EST DADANSE. (Dans nombre de langues slaves, "DA" signifie "OUI" : Tristan Tzara le savait très bien. Mais dans d'autres langues, comme le BG², il signifie plutôt la négation : "DA" est affaibli par la répétition. "DA-DA" veut dire quelque chose comme "VRAIMENT ?", lorsqu'il est prononcé avec une intonation ironique ; quelque chose comme le "Non-Non" français, qui se change en affirmation. "DA-DA" est le pouvoir négateur du "OUI" : donc POGO est !)

ANTIPOGOSOPHE

Ça c'est juste de l'obscurantisme poétique sous sa forme dangereusement vitaliste. Il n'y a pas d'authenticité, nous ne sommes pas des sortes d'animaux enfermés essayant désespérément de s'évader de leur cage. Nous n'essayons pas de restaurer un quelconque être primaire à l'expression immédiate : ce serait un état de violence stupide, de guerre de tous contre tous. Nous avons toujours été des êtres culturels, notre nature est culture. Par conséquent, il n'y a pas moyen d'échapper aux techniques culturelles. L'histoire de l'humanité toute entière n'est qu'un processus de remplacement d'un schéma culturel par un autre, d'un talent social ou technique par un autre. Et peut-être qu'il n'y a pas de progrès dans ce processus de remplacements constants. Chaque technique ne peut être mesurée qu'à l'aide de sa propre mesure, elle même dérivant de son propre outillage, parce que chaque technique conçoit un monde différent. Il n'y a pas de techniques meilleures ou plus mauvaises que d'autres. Par conséquent, votre "non-danse" n'a pas aboli la danse (si l'on considère toutefois que c'était de la danse !). Votre danse bancale n'est rien de plus qu'une autre danse ; elle ne sort pas du cadre de la technique : votre non-technique primitive n'est qu'une autre technique. Oui, c'est une technique de danse de plus, qui prétend être une non-technique, l'expression immédiate d'un état vital, une expression primaire ou une "technique authentique". Mais ces mythes expressionnistes rétro-utopiques sont aussi vieux que la culture elle-même. La nostalgie d'un état primitif perdu, d'une vie

² BG = bulgare, ndt.

authentique, et de l'art comme son expression véritable existe depuis le début de la culture. La modernité a radicalisé cette obsession archaïque, l'a transformée d'idylle en sacrifice. Donc votre "danse du non" n'est ni le premier ni le dernier de tous ces mots d'ordre : "abolissements de la culture", "restaurations de l'être authentique", "la vie telle qu'elle est", ou "la vraie vie". En réalité, comparé aux tentatives modernes radicales d'exprimer la vie sans la médiation des techniques (et de la scène, votre pogo n'est qu'une sorte de divertissement soft. Voilà pourquoi la danse du "non" n'est pas devenue *non danse*.

POGOSOPHO (1^{ère} voix)

Je rejette la critique sophistiquée d'Antipogosophe. Quiconque n'a pas une fois dans sa vie reçu un coup dans le bras ou dans la poitrine, ne s'est pas blessé la cheville en donnant des coups de pied dans tous les sens ne peut rien comprendre au POGO. Ce n'est pas une question de technique, c'est une question de *désir*. Ceux qui détestent à ce point l'expression n'ont jamais dû expérimenter le désir. Que signifie le *désir*? Que fait le corps lorsqu'il ressent son état de désorganisation illimitée, son étonnant désordre ? Le corps lui-même est une technique désorganisée, il est passion, colère, émotion, il a besoin de se mouvoir, de harceler brutalement l'espace, d'entrer en collision et en relation avec d'autres corps, de modifier les conditions climatiques, de sentir ce monde plus intensément. Réécoutez Amyl Nitrite, son discours au début de *Jubilee* : "Faites de vos désirs des réalités. (...) Lorsque vos désirs deviennent réalité, vous n'avez plus besoin de fantasme, ni d'art". Le désir est la force de la vie. Là où le désir explose, il n'y a plus besoin de l'art. Le désir conduit à l'expression, et l'expression met fin à l'art. La prédiction de Hegel ne se réalisera pas sous la forme de la religion, mais du POGO.

Pour cette raison, je me demande si le fait de pogoter dans le cadre d'un festival de danse, dans l'espace d'une institution artistique, ne risque pas – au lieu de nier ou de détruire les objets du musée (comme nous invite à le faire le concept d'*expo zéro*) ou de problématiser le méta-objet de l'institution artistique elle-même – d'enfermer le pogo dans un cadre, de l'affaiblir, de le réduire au statut d'objet culturel. L'espace de l'institution n'est pas innocent. Une fois qu'on y est entré, il dicte ses normes, impose ses conventions –

ses manières de voir, de montrer et de réfléchir à ce qui a été vu ou montré. C'est une question de production, de contexte, de modes, d'âge, de politiques de groupes et de politiques de partis, une question de compromis et de négociations, de projets et d'administration. Du coup, est-ce que vous ne risquez pas de contaminer la danse punk en la mettant en scène dans une institution artistique, au lieu d'injecter un peu de rythme punk dans l'institution? Oui, je sais, vous l'entendez comme un acte de critique institutionnelle – mais le problème est qu'une fois intégré dans l'espace immunitaire de l'institution, un geste artistique radical n'est-il pas aussitôt immunisé, absorbé, assimilé, et son pouvoir subversif et critique normalisé, objectifié voire aseptisé?

POGOSOPHO (2^e voix)

Oui, vous avez raison sur le principe, mais réfléchissez à ceci: il y a des limites à cette possibilité de réduction, d'aseptisation ou d'"intégration positive". La possibilité d'actes artistiques radicaux, réellement subversifs, voire destructifs au sein des institutions existe encore. Pensez à certains des grands scandales de l'art performatif: *demaskierung*, l'action "terroriste" de Mike Hentz à De Appel en 1978. Pensez aussi à l'infâme *Concerto for Voice and Machinery* de Einstürzende Neubauten, à l'ICA de Londres en 1984, pendant lequel ces musiciens industriels ont essayé de démolir le sol à l'aide de marteaux-piqueurs, ou à Otto Muehl et à ses activités post-artistiques de création de communautés. Au moins, ça ne ressemble pas aux sous-vêtements de Tracey Emin.

De plus, nous devons poser la question: pourquoi les institutions culturelles seraient-elles nécessairement nos ennemies? Ne sont-elles vraiment que des instruments de pouvoir, une partie de ce "système" anonyme et quasi mystique? Et ce discours sur le *système* n'est-il pas juste un discours obscurantiste cherchant à compenser ou à voiler le manque de force critique, de courage et de détermination – l'impuissance révolutionnaire des critiques radicaux auto-proclamés du "système"? Nous avons besoin d'une analyse politique et culturelle plus profonde, d'une prise de conscience de la multiplicité des forces et des hiérarchies en jeu dans ces conflits. L'institution per se est un outil; elle n'est pas l'ennemie en tant que telle. D'autre part, l'art n'est-il pas une institution en soi: un champ de forces, de schémas, de talents et

de relations, nécessairement formés dans un contexte social, et déterminés par lui? Le discours sur l'art en tant que radicalement étranger aux institutions, substantiellement opposé aux institutions, en tant qu'expression d'un unique individu absolu – ahistorique, atemporel, asocial –, est non seulement autiste ou égocentrique, mais aussi hypocrite. Ce discours n'est souvent rien d'autre que le discours de pouvoir de l'artiste reconnu, exposant l'aura de son autonomie "sacrée" dans les médias, tout en déclarant qu'il ne dépend pas d'eux. À défaut d'autre chose, Warhol a rendu une telle prétention grotesque. Oui, l'artiste pourrait, devrait attaquer et même violenter les outils d'aseptisation et d'abêtissement – dont les relais sont aujourd'hui les médias, ainsi que de nombreuses institutions culturelles qui incarnent ce qu'on pourrait appeler le capitalisme culturel de la société du spectacle. Mais il doit le faire sans remettre en scène ces mythes archaïques qui précisément ont été instrumentalisés et capitalisés par le monopole médiatique et les institutions du spectacle.

Par conséquent, nous avons besoin d'un combat politique pour et non contre les institutions, afin d'être capables d'institutionnaliser, sans le réduire, le pouvoir créatif et critique dont nous sommes responsables. Oui, il nous faut abolir l'institution rigide, monumentale, et répressive du passé, il faut la transformer – mais pas seulement pour laisser place à l'institution fluide et créative du néo-libéralisme, qui labellise tout acte artistique authentique et le transforme en "lifestyle", corrompant jusqu'à ses conditions de possibilité. Nous avons besoin d'une institution *an-archique* paradoxale, un espace de liberté et de création sans compromis. Ainsi, le pogo pourrait lui aussi devenir un acte transformateur puissant, poussant l'institution à se dépasser, à restreindre son pouvoir constituant.

ANTIPOGOSOPHE

Ha ha ha, le potentiel révolutionnaire du saut! Là où se trouvait la Bastille, sautons! Allons-y, sautons à ground zero!

Le *Pogo* n'était qu'une forme alternative et un peu plus agressive de divertissement, pas une forme de protestation – rien de plus qu'un style violent de culture de rue ou de boîte de nuit. Le punk n'était que ça. À l'époque où les jeunes de Paris, de Prague, d'Italie et d'Allemagne se battaient dans les rues, rejoignant des organisations politiques radicales, jetant des pierres ou des bombes, les mêmes anglais n'étaient obsédés

que par la mode. Et le punk n'était-il pas juste une mode? Son véritable inventeur n'était-il pas le propriétaire d'une boutique de mode appelée Sex: Malcolm McLaren accompagné par Vivienne Westwood? Au fait, saviez-vous que Johnny Rotten achetait des fringues là-bas, et que c'est précisément là qu'il a été repéré par les gérants avisés, et choisi pour devenir le visage du mouvement? Rotten était un pur produit de management! Avant d'incarner l'idiotisme anarchique, il n'était qu'un consommateur, une fashion victim, un dandy de la classe ouvrière. Vous trouverez peut-être ça choquant, mais l'origine de votre mouvement crypto-révolutionnaire est à trouver dans le consumérisme. Vous prétendez que le punk a été labellisé, aseptisé, récupéré par la société bourgeoise de consommation. Mais le punk n'était rien d'autre qu'un label dès le départ! Les grimaces de lumpen-prolétaire psychotique de Johnny Rotten ne sont que divertissements de sale même comparées aux actions sanglantes des actionnistes viennois, ou aux véritables artistes politiques risquant leur santé voire leur vie en pratiquant leur art: pensez plutôt à Gina Pane ou à Maciunas. Ainsi, vous prétendez produire un événement culturel zéro, réaliser une *expo zéro*, c'est-à-dire une critique culturelle radicale – mais en fait vous vous apprêtez seulement à re-produire une culture de mode.

POGOLOGO

Oui aujourd'hui le punk est branché, il a l'air cool. Vous trouvez partout des boutiques "punk" au design impeccable – et très chères soit dit en passant. Même les grands magasins de Paris, ces temples du consumérisme bourgeois, ont "célébré" récemment le 30^{ème} anniversaire du punk. Pouvez-vous imaginer cela? Eh bien, le punk se vend aujourd'hui – et apparemment il se vend bien. Imaginez des vieilles ou des jeunes tapettes – le genre qui panique facilement en croisant dans la rue un SDF, un chien errant ou un vrai vieux punk –, portant un t-shirt *Anarchy in the UK* ou *Punk's not dead* ou *No Future*. Merde! Aujourd'hui Lady Gaga est "punk". Tout le trash sexy (sexy? vraiment?) aujourd'hui est "punk". Ouais, nous allons démolir tous ces cons. Nous allons rendre au punk son côté dangereux. Nous avons besoin de crasse et de sueur ici, pas de chic alternatif et de parfums coûteux. La révolution des corps a besoin de chevilles cassées! Ou de têtes coupées? Ha ha ha! Flirter avec le danger.

ANTIPOGO

Bande de putains de punks, vous allez tous finir dans le caniveau!

POGOSOPHO (2^e voix)

Oui bien sûr Antipogophe, tu devrais lire l'histoire du punk plus attentivement, puisque j'imagine que tu ne l'as pas vécue. Ou est-ce que je me trompe? Et l'histoire te montrera qu'effectivement, le punk est devenu célèbre en Grande-Bretagne en tant que culture urbaine alternative, avec un côté théâtral et spectaculaire très affirmé (incluant ce que tu appelles "mode"). Oui c'est vrai, on peut dire que la mode punk ou la punk-fashion a été inventée par Malcom McLaren, impresario et terroriste auto-proclamé. Mais Malcolm McLaren n'est pas notre héros. Nous ne voulons plus de héros!

Cependant, lis l'histoire plus attentivement, et n'oublie pas que McLaren n'a pas inventé le punk. Il a juste eu la brillante idée commerciale de le "transporter" par dessus l'océan, depuis New York. En fait, l'histoire documentaire nous dit que McLaren était fasciné par le look punk-dandy de Richard Hell (Hell fut le premier à adopter une coiffure en pointes et à porter des chemises déchirées, souvent tenues ensemble par des épingles de sûreté) et qu'il a lancé ce look par le biais de sa boutique Sex (tout particulièrement les vêtements à épingles de sûreté) et du groupe qu'il avait formé (groupe calqué sur le look de Hell³ et conçu initialement – ainsi que son nom l'indique – comme une extension promotionnelle de la boutique). Mais cela veut dire que même ce style – ce look qui l'obsédait – a été volé à la scène proto-punk de downtown New York. L'invention personnelle de Richard Hell a été importée en Angleterre en tant qu'emblème du punk. McLaren n'a été rien de plus qu'un agent de transmission culturelle: un agent intéressé mais tout de même un agent.

Voilà comment McLaren a volé, labellisé et commencé à vendre le look punk à Londres. Mais les gamins de la classe ouvrière l'ont repris rapidement (de la

3 Je suis revenu déterminé en Angleterre. Je rentrais avec des images plein la tête, comme Marco Polo ou Walter Raleigh. Je ramenais l'image de cette étrange chose en détresse nommée Richard Hell. Et cette phrase, 'la génération vide'. [...] Richard Hell était clairement une inspiration à 100%, et, en fait, je me rappelle avoir dit aux Sex Pistols: 'Écrivez une chanson comme Blank Generation, mais écrivez votre putain de version à vous', et leur version à eux a été 'Pretty Vacant'." (McLaren interviewé dans *Please Kill Me, the Uncensored Oral History of Punk* par Legs McNeil et Gillian McCain, Grove Press, 1996, p. 199).

même façon que les Pistols ont pris le contrôle du groupe et ont foutu à la porte l'imprésario post-situationniste). Ce fut un moment rare : une explosion violente, une éruption d'énergie subjective, de subjectivation collective et créative rarement vue dans les rues. Les dandys teen-agers autodidactes n'étaient pas seulement intéressés par la mode ou le "style de vie" : ils créaient des outils nouveaux, de nouveaux modes d'expression, par conséquent de nouvelles armes. Ils expérimentaient des formes de vie ; ils se battaient pour leur forme de vie. Ils criaient leur colère, leur "NON", haut et fort et parfois de façon auto-destructrice. "NON" à Mrs Thatcher et compagnie, au monde suffocant des sales marchands spéculateurs prêtes à l'hypocrisie à la violence et à l'injustice. NO FUTURE ! Oui, c'est vrai, Vivienne Westwood a accusé Jarman de trahir le punk. "Est-ce que j'avais trahi le Punk... 'Derek le terne travailleur des classes moyennes ?' Ou le Punk s'était-il trahi lui-même ?"⁴ Mais VW est simplement myope, ou intéressée, ce qu'elle était, puisqu'elle avait des intérêts substantiels investis dans le punk. Jarman n'a pas trahi le punk, mais il a essayé de le radicaliser en exprimant son centre caché. Il l'a plutôt forcé, augmenté, mobilisé – également dans le sens militaire du terme. En effet, les (non)héroïnes punk de *Jubilee* allaient bien au-delà de la mode (même si Jordan, qui jouait Amyl Nitrite, et qui était l'inspiration originelle du film de Jarman, travaillait dans la boutique de McLaren & Westwood) ; s'ils n'appartenaient pas à une *organisation*, ils avaient tout au moins un groupe, une bande – ils étaient en guerre, ils appartenaient à la terreur. Dans *Jubilee* le punk rencontrait la RAF ou les Brigades Rouges. Toutefois, la bande d'Amyl Nitrite n'avait pas d'idéologie. L'idéologie c'était fini : puisque l'idéologie regarde vers le futur et qu'il ne restait que le *no future*. Si ça n'a pas été un moment révolutionnaire au sens strict du terme, cela avait au moins l'énergie d'une rupture radicale. Les jeunes criaient : ça suffit. Si nous ne pouvons pas faire l'amour avec vous, nous serons en guerre avec vous. Le punk était l'expression d'une crise profonde, comprenant la crise des projets politiques émancipateurs du postmodernisme néolibéral. *Nous ne voulons plus de héros*. Le punk a imposé un nouveau slogan, et la philosophie devait s'y adapter. NO FUTURE. Il n'y a *pas de futur*, le futur est fini parce qu'il n'y a plus d'histoire – cette histoire qui ne cessait de se diriger vers le futur. Thatcher a accompli

⁴ Derek Jarman, *Up in the Air. Collected Film Scripts*, 1996, p.43.

la prophétie hégélienne-kojévienne de la fin à venir de l'histoire, et les punks ont brutalement dévoilé le cœur violent de cette idylle post-historique rétro-utopique : la fin de l'histoire n'est pas le retour à un état animal heureux, à une vie commune harmonieuse dans un monde débarrassé des besoins quotidiens et des luttes politiques, – le monde du lifestyle ; la fin de l'histoire est la terreur généralisée, le retour à un état primitif – pas celui de Vico, mais celui de Hobbes : la guerre de tous contre tous.

POGOLOGO

Mais nous ne voulons pas faire de critique institutionnelle nous ne voulons pas être chics ou malins ou marrants nous ne voulons pas détruire ou restaurer ou faire semblant

Nous avons juste besoin de transformer les conditions climatiques pour augmenter le niveau d'humidité pour créer ce corps intense et sensible d'air de peau et de chair
de
joie

POGOGOGO

Et si le pogo n'avait été inventé que pour fermer vos gueules, bande de putains d'intellectuels discursifs ? Arrêtons de perdre notre temps en mono-, dia- ou métalogues. Il est temps de Re-Pogo !

CHŒUR

Pogo danse pogo pas danse le pogo danse pogo est mort pogo n'est pas mort pogo est long pogo est pas trop long pogo est jamais pogo est toujours.

Brillant renflant transpirant crachant joignant secouant gloussant tintant ronflant rugissant roulant agitant les mains tournant les bras bombant les torsos donnant des coups de pieds

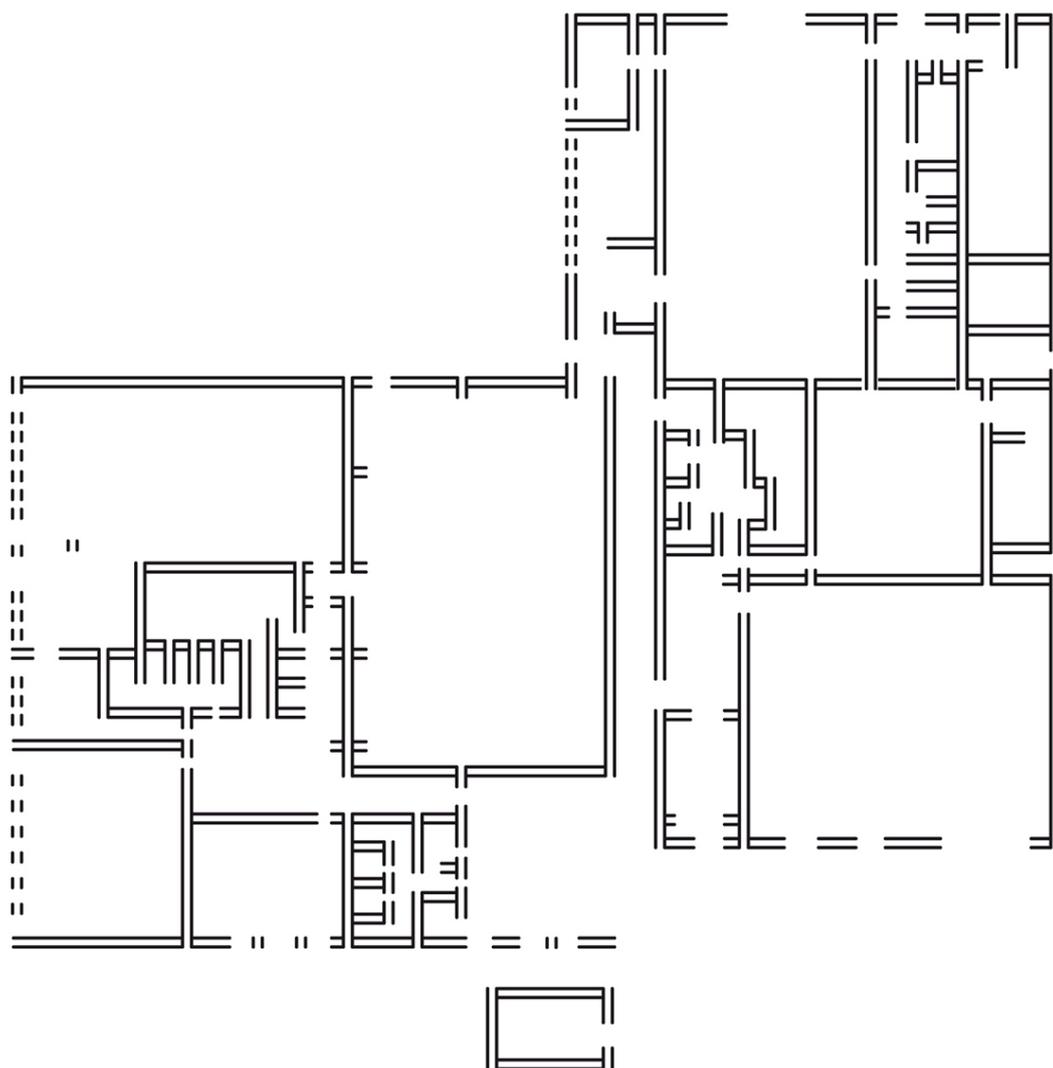
POGO

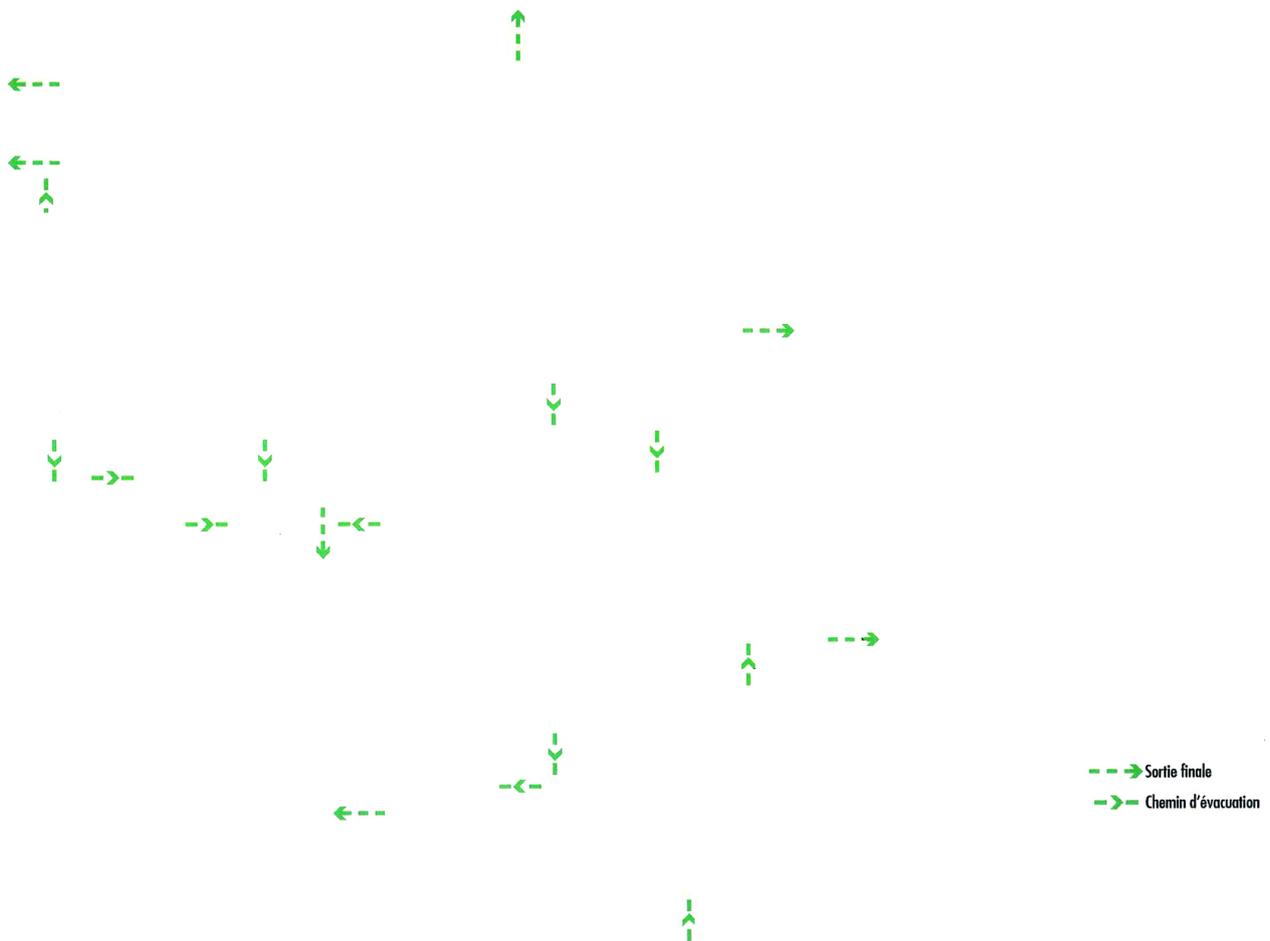
POGO POGOGO POGOPOGO POGOGOGO GOGO
GOGOGO
GOPOGO
POGOPOgoPOGOpOgOpOgOpOgOpOgOpOPogoPogO
PogOPogOPOgOOOOOO

texte original en anglais

1. RESTEZ CALME. COMPOSEZ LE 18 OU LE 112.
2. SI POSSIBLE ETEIGNEZ LE FEU A LA BASE DES FLAMMES.
3. NE PRENEZ PAS DE RISQUES INUTILES.
4. EN CAS DE FUMEE, BAISSÉZ-VOUS – L'AIR FRAIS EST PRES DU SOL.
5. SUIVEZ LES SIGNAUX ACOUSTIQUES D'EVACUATION OU LES ORDRES D'UNE PERSONNE RESPONSABLE. DIRIGÉZ-VOUS SANS PRECIPITATION ET EN BON ORDRE VERS LA SORTIE. NE RETOURNEZ JAMAIS EN ARRIERE.

texte original en anglais





EVACUATION PLAN

Gilles Amalvi (FR)

Gilles Amalvi est écrivain. Il a publié *Une fable humaine* et *AïE! BOUM* aux éditions Le Quartanier. Depuis *Radio-Epiméthée*, version scénique et radiophonique d'*Une fable humaine*, il se consacre à l'exploration de l'écrit par le matériau sonore. Il a réalisé les lectures sonores d'*AïE! BOUM*, et des *Chroniques de John Abdomen* (tombeau pour une fiction). Actuellement, il travaille sur le projet *Orphée Robot de Combat*, poème-concert pour homme-orchestre, la série des *Ballades* (haïkus à l'ère de la marchandise), ainsi qu'à l'élaboration du roman *Kranax*.

Parallèlement, il a été dramaturge pour les chorégraphes Saskia Hölbling et Nasser Martin-Gousset, et il écrit pour les Rencontres Chorégraphiques de Seine-Saint-Denis, le Festival d'Automne, et le Musée de la danse.

Archives de la critique d'art (FR)

Sylvie Mokhtari en collaboration avec Nathalie Boulouch

En 1988 naît l'idée de créer un centre documentaire spécialisé, dédié et articulé autour de la critique d'art. Aucun centre de documentation ne signale alors les contributions, cependant indispensables, que l'on doit à la critique tant historiquement que du point de vue de la création actuelle.

En lien étroit avec l'Association internationale des critiques d'art (AICA) et avec l'Université Rennes 2 - Haute Bretagne, les critiques d'art se réunissent en association afin de rassembler et préserver des fonds spécifiques, susciter et participer aux débats esthétiques, animer et soutenir la recherche.

Docteur en Histoire de l'art, **Sylvie Mokhtari** est responsable de rédaction au sein de la revue *Critique d'art* depuis 1993. Elle enseigne également à l'Université de Rennes 2 - Haute Bretagne et de Bretagne Occidentale. Spécialiste des revues d'art des années 1960-1970, elle a développé des recherches sur les aspects particuliers du travail d'artistes impliqués dans l'Art Conceptuel et l'art éphémère (Body Art et performance, Process Art, Land Art).

Nathalie Boulouch est maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université Rennes 2 - Haute Bretagne et membre du bureau et du conseil scientifique des Archives de la critique d'art. Ses travaux portent sur les rapports entre art contemporain et photographie. Elle a dirigé, de 2003 à 2008, un programme de recherche documentaire sur les archives de l'art de la performance à partir des fonds conservés aux Archives

de la critique d'art. Elle est par ailleurs vice-présidente de la Société française de photographie (Paris) et membre du comité de rédaction des revues *Études photographiques* et *Critique d'art*.

François Chaignaud (FR)

François Chaignaud est diplômé du Conservatoire Supérieur de Danse de Paris. Depuis 2003, il danse auprès de nombreux chorégraphes (Emmanuelle Huynh, Gilles Jobin, Boris Charmatz, Alain Buffard...) et présente des performances et concerts, à la croisée de différentes inspirations - de la littérature libertine à l'opérette ou à l'art du hula hoop. Il rencontre Cecilia Bengolea en 2004 avec qui il a créé *Pâquerette*, *Sylphides*, *Castor & Pollux*, trois pièces basées sur des dispositifs d'intense transformation réelle et symbolique et Danses Libres - à partir du répertoire chorégraphique de l'entre-deux-guerres de François Malkovsky. Il collabore également avec Marie Caroline Hominal (Duchesses - duo de hula hoop), Marlène Monteiro Freitas et Trajal Harrell (*Mimosa*), Benjamin Dukhan et Jérôme Marin. Egalement historien, il a publié aux PUR *L'Affaire Berger-Levrault : le féminisme à l'épreuve (1898-1905)*.

Boris Charmatz (FR)

Danseur et chorégraphe, Boris Charmatz a signé une série de pièces qui ont fait date, d'*Aatt enen tionon* (1996) à *enfant* (2011). En parallèle, il poursuit ses activités d'interprète et d'improvisateur (avec Saul Williams, Archie Shepp et surtout Médéric Collignon). Directeur du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne depuis janvier 2009, Boris Charmatz propose de le transformer en un Musée de la danse d'un genre nouveau. Un manifeste est à l'origine de ce musée qui s'est déplacé à Saint Nazaire, Singapour, Utrecht, Avignon et New York.

En résidence au Centre national de la danse (2003-2004), il initie Bocal, école nomade et éphémère, qui réunit une quinzaine d'étudiants d'horizons divers. Professeur invité à l'Université des Arts de Berlin, il participe à l'élaboration d'un nouveau cursus en danse qui voit le jour en 2007.

Il cosigne avec Isabelle Launay *Entretenir/ à propos d'une danse contemporaine* (Centre national de la danse/ Les Presses du Réel/ 2003) puis signe *Je suis une école* aux Éditions Les Prairies Ordinaires. Boris Charmatz a été l'artiste associé de l'édition 2011 du Festival d'Avignon.

Heman Chong (SG)

Heman Chong est artiste et commissaire d'exposition, il travaille avec Vitamin Creative Space (Beijing/ Guangzhou). En 2002, il a reçu le diplôme de second cycle en communication, art et design du Royal College of Art à Londres. Sa pratique artistique implique une recherche sur les philosophies, raisons et méthodes des individus et des communautés imaginant le futur. Chargée d'une impulsion conceptuelle, cette recherche est ensuite transformée en objets, images, installations, situations ou textes. Il a réalisé des expositions individuelles à Hermes Third Floor (Singapour), Vitamin Creative Space (Guangzhou), Art In General (New York), Project Arts Centre (Dublin), Ellen de Bruijne Projects (Amsterdam), Kuenstlerhaus Bethanien (Berlin). Il a également participé à des expositions de groupe, notamment à : Stedelijk Museum Bureau, Arnolfini, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Hamburger Bahnhof, Fukuoka Asian Art Museum, Daejeon Museum of Art. Il a participé à la Biennale de Singapour (2008), SCAPE Christchurch Biennale (2006), Biennale de Busan (2004), 10^{ème} India Triennale (2000), Biennale de Venise (2003). Il a participé à un roman collectif de science-fiction intitulé *PHILIP*, avec sept autres collaborateurs.

Cosmin Costinaş (RO)

Cosmin Costinaş est écrivain, historien de l'art et commissaire d'exposition. Il est actuellement le directeur de PARA/SITE Art Space à Hong Kong, après avoir été commissaire d'exposition de la BAK (basis voor actuele kunst) à Utrecht. Costinaş est membre conseiller de la PATTERN/ERSTE Fondation (Vienne). Il a été co-commissaire (avec Ekaterina Degot et David Riff) de la première biennale industrielle de l'Oural intitulée *Shockworkers of the Mobile Image*, Ekaterinbourg, 2010, et a participé aux comités de rédaction des magazines de la Documenta 12 (biennale internationale d'art contemporain, Vienna/Kassel). Il a été co-auteur du roman *Philip* (Project Press, Dublin, 2007) et a contribué à de nombreux magazines, livres et catalogues d'exposition à travers l'Europe et l'Asie du sud-est. Parmi ses projets curatoriaux, on compte : *After the Final Simplification of Ruins. Forms of historiography in given places*, Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Vitoria-Gasteiz, 2009 ; *The Demon of Comparisons, Electric Palm Tree*, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA) et l'Université d'Amsterdam, Amsterdam, 2009 ; *Like an Attali Report*,

but different. On fiction and political imagination, Kadist Art Foundation, Paris, 2008 ; *Textground*, Display Gallery, Prague, 2004.

Yves-Noël Genod (FR)

Yves-Noël Genod est formé comme acteur à l'École d'Antoine Vitez et, à de nombreuses reprises, accueilli par la danse. Il travaille avec Claude Régy, François Tanguy (Théâtre du Radeau), Julie Brochen, et pendant dix ans avec Loïc Touzé. Il a suivi de nombreux stages et cours, de contact-improvisation, puis d'improvisation au sens le plus large, puis de diverses techniques contemporaines (Ménagerie de Verre), et depuis dix ans, de classique avec Wayne Byars. Depuis 2003 avec *En attendant Genod* jusqu'au dernier *Une saison en enfer...*, Yves-Noël Genod crée ses propres spectacles, à un rythme soutenu : cinquante spectacles (de plus nombreuses encore « performances »). Bien que ce soit, pour lui, des spectacles mettant beaucoup en jeu la technique théâtrale, tous ont été présentés par le réseau de la danse contemporaine, des formes nouvelles et des festivals. <http://ledispariteur.blogspot.com/>

Nikolaus Hirsch (DE)

Nikolaus Hirsch est un architecte basé à Frankfurt, directeur du Staedelschule Frankfurt et du Portikus. Il a enseigné à l'Architectural Association à Londres, l'Institute of Applied Theatre Studies à l'Université de Giessen, le UPenn à Philadelphie. Parmi ses projets on compte notamment le Dresden Synagogue (primé), le Bockenheimer Depot Frankfurt (en collaboration avec William Forsythe), unitednationsplaza à Berlin (en collaboration avec Anton Vidokle), le European Kunsthalle à Cologne, et la Cybermohalla Hub à Delhi. Hirsch a conçu les scénographies d'exposition de *Making Things Public* (projet de Bruno Latour, ZKM, 2005) et *Indian Highway* (Serpentine Gallery, 2008), il a également été commissaire de l'exposition *ErsatzStadt: Representations of the Urban* à la Volksbühne Berlin, *Cultural Agencies* à Istanbul, et d'autres nombreuses expositions à Portikus, comme *Time/Bank* de Julieta Aranda et Anton Vidokle. Hirsch est l'auteur d'*On Boundaries*, *Track 17* et *Institution Building*.

Martina Hochmuth (AT)

Martina Hochmuth est commissaire et dramaturge dans le domaine de la danse contemporaine et de la performance. Docteur en littérature française, elle est directrice de production au Musée de la danse/ Centre

chorégraphique national de Rennes et de Bretagne (direction Boris Charmatz) depuis 2009. De 2001 à 2009 elle a été dramaturge, commissaire et directrice de recherche au Tanzquartier Wien, où elle a co-initié le projet *What to affirm? What to perform?* (2008, 2009), en collaboration avec l'auteur et commissaire Georg Schöllhammer; et elle a été commissaire pour les projets *leer* (2009), le congrès *Inventory – Dance et Performance* (2005) et *EASTWEST Academy* (2004). De 1997 à 2000 elle a été coordinatrice artistique de T junction^{Gegenwartstanz}, Vienne.

D'autres activités de commissariat incluent notamment *Gibanica*, Ljubljana (2005), *performing identities*, Bucarest (2004), et *Movements on the EDGE*, Bucarest (2000, 2001). Elle est co-auteur de *It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989* (avec Krassimira Kruschkova et Georg Schöllhammer).

Janez Janša (SI)

Janez Janša a étudié la sociologie et la mise en scène à l'Université de Ljubljana (Slovénie) et la théorie de la performance à l'Université d'Anvers (Belgique). Il est auteur, performer et directeur de performances pluridisciplinaires. Son travail a une forte dimension critique et politique, et s'intéresse à la relation entre l'art et son contexte sociopolitique.

Parmi ses créations on compte : *Camillo - Memo 1.0: The Construction of Theatre* présentée au Piccolo Teatro à Milan, Italie (1998); *Drive in Camillo*, pièce qui a ouvert la Manifesta 3, Biennale européenne d'art contemporain (2000); *We are all Marlene Dietrich for* (avec Erna Ómarsdóttir) dédiée aux soldats en mission de paix; *Pupilija, Papa Pupilo and the Pupilceks – Reconstruction*; *Slovene National Theatre*; *Life [in progress]*. Et dans le champ des arts visuels : *Refugee camp for the first world citizens* (avec Peter Senk) et "Name" Readymade (avec Janez Janša et Janez Janša). Janša est l'auteur du livre *Jan Fabre - La Discipline du chaos, le chaos de la discipline*, Armand Colin, Paris (1994). Depuis 1999, il dirige "Maska", une association de promotion de l'édition, de la production d'art et de l'éducation à Ljubljana.

Anne Juren (FR/ AT)

Anne Juren étudie au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon et complète sa formation aux studios de Trisha Brown à New York. À côté de ses activités de danseuse avec divers chorégraphes (Laurent Pichaud, Saskia Hölbling),

elle participe à plusieurs laboratoires de recherche en danse. En 2001 elle crée le duo *if then* avec Sébastien Cormier. En 2002, le solo *OSLO* suivi du solo *A ?*, et en 2004 *J'aime* en collaboration avec Alice Chauchat. En 2005 elle présente sa pièce *Code Series* au Tanzquartier Wien. S'ensuit le duo *Look Look* en collaboration avec Krđōt Juurak, et *Komposition* en collaboration avec Marianne Baillot, Alix Eynaudi et Agata Maszkiewicz (2008).

A travers ces projets, Anne Juren explore les diverses implications et impacts du mouvement en général. Son travail essaie de répondre à la question : "Quel genre d'information le corps en mouvement transporte-t-il et comment est-il reçu sur la scène ?".

Boyan Manchev (BG)

Boyan Manchev est théoricien de la culture, enseignant à la New Bulgarian University, professeur intervenant à la Sofia University ainsi qu'à l'Universität der Künste de Berlin, et ancien vice-président du Collège International de Philosophie de Paris (2007-2010).

Ses recherches actuelles portées sur la perspective d'une mobilité et d'un matérialisme radicaux, se concentrent sur les champs de l'ontologie, philosophie de l'art et de la politique.

Il a collaboré aux projets artistiques de Tim Etchells, Boris Charmatz et Ani Vaseva, pour ne citer qu'eux. Parmi ses récents ouvrages on compte : *L'altération du monde : Pour une esthétique radicale* (2009); *La Métamorphose et l'Instant – Désorganisation de la vie* (2009); *Rue Descartes 64 : La métamorphose* (2009); *Out of Time* (2011); *Miracolo* (2011); *Logic of the Political* (2012).

Donna Miranda (PH)

Donna Miranda est une artiste interprète qui vit et travaille aux Philippines. Elle a étudié l'anthropologie à l'Université des Philippines et reçu un entraînement spécifique en danse à Manille et en Europe, participant à plusieurs programmes d'échanges, à des dialogues interculturels et des projets collaboratifs multimedia dans diverses parties de l'Asie. En 2000, elle a co-fondé Green Papaya Art Projects avec Norberto Roldan, facilitant des plate-formes expérimentales pour la pratique de la danse contemporaine à Manille. En 2007, elle a reçu le prix spécial du jury de la Yokohama Dance Collection-R Solo x Duo Competition pour son solo *Beneath Polka-dotted Skies*. La même année elle a été nommée pour la *Rolux Mentor Protégé Arts Initiative*. Elle est actuellement

directrice artistique de *The Lovegangsters*, un collectif ouvert d'artistes, d'autodidactes, de badauds et de parleurs, travaillant dans la danse contemporaine, le son, les nouveaux médias et la performance.

Joavien Ng (SG)

Joavien Ng a commencé sa carrière de chorégraphe et de performeuse en 1997, après avoir obtenu son diplôme de La Salle School of Performing Arts à Singapour. *The Diary of Alice*, son plus récent travail en collaboration avec Paloma Calle, a été présenté par Theatreworks en 2011. Directrice artistique associée à Theatreworks la même année, elle initie le laboratoire *The Screw of Thoughts*, avec Jochen Roller. En 2009, *Body Swap*, œuvre en collaboration avec Dani Brown, été présentée à Kampnagel Live Art Festival et au Singapore Art Festival. En 2008, *LAB* et *Body Inquire*, ont été commandés respectivement par Esplanade - theatre on the Bay et par le Singapore Arts Festival 2008. Joavien a également participé à plusieurs plateformes d'échange sur la danse : *Pointe-to-Point* (Lisbonne, 2009) organisée par l'Asia-Europe Foundation ; *Dance Expert Workshop* (Sydney, 2008) organisé par le Goethe Institute ; *Asia Contemporary Dance Conference* (Tokyo, 2007) organisée par le Japanese Centre of international Theatre Institute.

Michael Riedel

Michael Riedel vit à Berlin et est représenté par la David Zwirner Gallery (New York), la Galerie Gabriele Senn (Vienne) et la Galerie Michel Rein (Paris). Il a étudié à la Städelschule de Francfort, à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, et a depuis largement exposé en Europe et aux États-Unis. Parmi ses récentes expositions : *Stutter*, Tate Modern (Londres, Angleterre, 2009) ; *Four Proposals for Change*, Staedelmuseum (Francfort, Allemagne, 2009) ; *Filmed Film*, David Zwirner Gallery (New York, 2008) / Deutsches Filmmuseum (Francfort, Allemagne, 2004) ; *Records Played Backwards*, The Modern Institute (Glasgow, Angleterre, 2008) ; Biennale d'Art Contemporain de Lyon (Lyon, France, 2007) ; Biennale d'Art Contemporain de Moscou (Moscou, Russie, 2005) ; *Art Statements*, Art 37 Basel (Bâle, Suisse, 2006) ; *Neo*, David Zwirner Gallery (New York, USA, 2006) ; *Context, Form, Troy*, Wiener Secession (Vienne, Autriche, 2003). Il a fondé l'espace d'exposition *Oskar-von-Miller Strasse* en 2000 et a publié *Oskar* (Silverbridge, Paris, 2003) ; *False Frieze Art Fair Catalogue* (Revolver Verlag,

Francfort 2004) ; *Tirala* (Schleebruegge Editor, Vienne, 2006) ; *Printed and Unprinted Posters 2003 – 08* (Verlag Walther Koenig, Cologne, 2008) ; *Shitting and Pissing ; Johnson Robert ; Neo* (séries de transcriptions, Revolver Verlag, Francfort).

Georg Schöllhammer (AT)

Georg Schöllhammer est auteur et commissaire d'exposition basé à Vienne. Co-fondateur et rédacteur en chef de la très influente revue d'art et de théorie *springerin - Hefte für Gegenwartskunt*, il est l'initiateur et directeur de *documenta 12 magazines* (de 2005 à 2007). Il préside par ailleurs la *Július Koller Society* (Bratislava) ainsi que *transit.at*, et dirige les laboratoires de recherche *Local Modernities* (Frankfurt/Berlin) et *Sweet sixties* (Istanbul/Vienne). Ayant étudié l'architecture, l'histoire de l'art et la philosophie, Schöllhammer publie abondamment sur l'art, l'architecture et la théorie de l'art. Commissaire de nombreuses expositions, il donne des conférences dans des écoles d'art, universités et instituts supérieurs de par le monde.

Gerald Siegmund (DE)

Gerald Siegmund a suivi des études de théâtre, ainsi que de langues anglaise et romanes à l'Université de Francfort. Il enseigne la danse avec une attention particulière pour la chorégraphie et la performance à l'Université Justus-Liebig de Giessen. Ses recherches principales ont pour objet la danse contemporaine et le théâtre post-dramatique, en dialogue avec la performance et des arts visuels. Il a publié : *William Forsythe – Denken in Bewegung*, chez Henschel Verlag, Berlin, et *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes – William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, chez Transcript Verlag, Bielefeld.

Remerciements

Nous remercions tous les participants de *expo zéro*

19 & 20 septembre 2009 - Le Garage, Rennes (FR)
expo zéro avec : Boris Charmatz, Raphaëlle Delaunay, Vincent Dunoyer, Anne Juren, Faustin Linyekula (danseurs et chorégraphes), Tim Etchells et Janez Janša (artistes, auteurs), Georg Schöllhammer (auteur et commissaire), Sylvie Mokhtari en partenariat avec Nathalie Boulouch (membres des Archives de la Critique d'Art).

3 & 4 octobre 2009 - LiFE, Saint Nazaire (F)
www.life.org
expo zéro avec : Boris Charmatz, Raphaëlle Delaunay (danseurs et chorégraphes), Laurent Chétouane (metteur en scène et chorégraphe), Cosmin Costinaș (auteur et commissaire), Yves-Noël Genod (acteur et metteur en scène), Yves Godin (créateur lumière), Janez Janša (artiste et auteur), Michael Riedel (plasticien), Gerald Siegmund (théoricien de la danse).

7 & 8 novembre 2009 - Flying Circus Project, Singapour (SI) www.theatreworks.org.sg
expo zéro avec : Boris Charmatz, François Chaignaud, Padmini Chettur, Mette Ingvarsen, Donna Miranda, Joavien Ng (danseurs et chorégraphes), Yves-Noël Genod (acteur et metteur en scène), Heman Chong (plasticien), Torrance Goh, FARM (architectes), Ong Keng Sen (commissaire, metteur en scène).

16 & 17 avril 2010 - BAK basis voor actuele kunst - Festival Springdance (coproduction), Utrecht (NL) www.bak-utrecht.nl
expo zéro avec : Boris Charmatz, deufert&plischke, Valda Setterfield, Sigal Zouk Harder (danseurs et chorégraphes), Heman Chong, Sung Hwan Kim (plasticiens), Cosmin Costinaș (auteur et commissaire), Nikolaus Hirsch (architecte), Boyan Manchev (philosophe).

les auteurs et contributeurs de ce catalogue

Gilles Amalvi, Boris Charmatz, Nathalie Boulouch, François Chaignaud, Heman Chong, Cosmin Costinaș, Yves-Noël Genod, Nikolaus Hirsch, Janez Janša, Anne Juren, Boyan Manchev, Donna Miranda, Sylvie Mokhtari, Joavien Ng, Michael Riedel, Gerald Siegmund, Georg Schöllhammer

Ainsi que tous les partenaires, coproducteurs et leurs équipes, Christophe Wavelet/LiFE Saint-Nazaire, Ong Keng Sen/Theatre Works Singapore, Maria Hlavajova et Cosmin Costinaș/BAK basis voor actuele kunst Utrecht et Bettina Masuch/Springdance Utrecht.

Le grand intérêt pour de futures éditions du projet confirme ce que Cosmin Costinaș dit dans son essai : "*expo zéro* permet – et invite plutôt à des scénarios de prise de pouvoir et définit le champ de l'art comme un espace civique, visant la production de savoir et le débat autour des principes d'une action commune." (*expo zéro*, édition 4, BAK Utrecht).

Crédits

expo zéro – online catalogue est un projet du Musée de la danse – Dancing Museum www.museedeladanse.org

Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne
Direction : Boris Charmatz
Association subventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication (Direction régionale des Affaires Culturelles / Bretagne), la Ville de Rennes, le Conseil régional de Bretagne et le Conseil général d'Ille-et-Vilaine.

Conception éditoriale : Gilles Amalvi, Martina Hochmuth

© Auteurs

Boris Charmatz, Gilles Amalvi, Nathalie Boulouch, François Chaignaud, Heman Chong, Cosmin Costinaș, Yves-Noël Genod, Nikolaus Hirsch, Anne Juren, Boyan Manchev, Donna Miranda, Sylvie Mokhtari, Joavien Ng, Michael Riedel, Gerald Siegmund

© Fragments d'une conversation

Janez Janša et Georg Schöllhammer

Traduction

Français – anglais et anglais – français :

Romain Slocombe

Adaptation traduction anglais – français : Gilles Amalvi

Allemand – anglais : Martina Hochmuth

Conception graphique : g.u.i.