

Déméter

ISSN : 1638-556X

Publisher : Université de Lille

14 | Hiver | 2025

Défaire les histoires disciplinaires : frictions et appropriations réciproques
entre théâtre et performance (de 1950 à nos jours)

La danse conceptuelle française, pionnière- héritière de la performance nord- américaine ? une théâtralité chorégraphique en dialogue

Aurélien Degrez

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2402>

DOI : 10.54563/demeter.2402

Electronic reference

Aurélien Degrez, « La danse conceptuelle française, pionnière-héritière de la performance nord-américaine ? une théâtralité chorégraphique en dialogue », *Déméter* [Online], 14 | Hiver | 2025, Online since 30 janvier 2026, connection on 01 février 2026. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/2402>

Copyright

CC-BY-NC

La danse conceptuelle française, pionnière-héritière de la performance nord-américaine ? une théâtralité chorégraphique en dialogue

Aurélien Degrez

OUTLINE

Introduction – Performances pour contredanses

La non-danse en question

Performance(s) pour danse conceptuelle ?

Un parcours/un corpus

Généalogie(s) plurielle(s) : De la reprise à la filiation choisie

« *Fuck you, white cube !* » : l'héritage postmoderne et le retour du théâtral – le cas Buffard.

D'une théâtralité manifeste au manifeste pour une théâtralité assumée

Conclusion – Pour une généalogie des gestes conceptuels

TEXT

Introduction – Performances pour contredanses

- 1 En novembre 2000, le quotidien *Libération* consacre une double page culture à l'actualité de la danse et évoque la saison à venir sous le titre suivant : « Performances pour contredanses : retour en force du "happening"¹ ». Simple constat ou visée programmatique au sujet du devenir chorégraphique des scènes françaises, l'article voisin pousse plus avant ce discours en affirmant que « l'antispectacle [est] de saison à Paris » et que « toutes les scènes s'ouvrent à la danse non "pure"² ». En miroir à cet état des lieux de la scène d'alors, un entretien laisse finalement la parole à Xavier Le Roy, l'un des chorégraphes de cette génération *impure*, soucieux de récuser aussitôt l'appellation de « performance » pour qualifier son propre travail. Le danseur explique que ce « raccourci » de la performance nuit à la richesse formelle des diverses pratiques chorégraphiques ayant

émergé depuis le milieu des années 1990, « [...] comme s'il fallait trouver, ajoute-t-il, une nomination unique pour pouvoir classer et regrouper des choses qui sont plus complexes à définir et qui, paradoxalement, diffèrent beaucoup et travaillent, entre autres, sur les différences. Il ne reste plus qu'à attendre la création de "centres nationaux de performance" pour relancer un cycle d'académisation³ ». Par ailleurs, son travail n'échappait pourtant pas au tournant performantiel⁴ à l'œuvre au sein d'un large réseau d'institutions européennes : c'est ainsi qu'il avait créé *Produit de Circonstance* en juin 1998 à l'invitation de *Body Currency* – manifestation initiée en parallèle du Wiener Festwochen – dédiée à ces formes scéniques contemporaines entre danse et performance, dont il serait désormais possible d'écrire l'histoire⁵

La non-danse en question

- 2 Le cas de Xavier Le Roy n'est pas une exception. Il traduit en effet l'ambivalence palpable autour des enjeux et dénominations d'œuvres chorégraphiques qui, dès les années 1990, se distinguent par leurs gestes et leurs discours. La critique elle-même pressent puis constate que « quelque chose doit craquer⁶ » à ce moment de l'histoire contemporaine de la danse, et traduit ainsi la volonté de marquer une rupture dans le récit linéaire de ses représentations historiques⁷. Plusieurs interrogations émergent alors et conduisent à une réelle remise en question du médium lui-même : la danse est-elle encore l'incarnation en mouvements d'un imaginaire ? Quelle est sa motivation et *a priori* sa nécessité ? L'interprète est-il ou non l'auteur de ses propres gestes ? De quel syncrétisme nouveau ces artistes de danse répondent-ils au tournant des années 1990/2000 ? Et à quel courant leurs œuvres peuvent-elles être désormais associées ?
- 3 Si le terme de danse non « pure », évoqué plus haut, peine selon nous à circonscrire la nature complexe de ces œuvres, une autre appellation a quant à elle su s'imposer pour désigner ce « sillon de l'art chorégraphique apparu à l'aube des années 1990⁸ » : la non danse. Cette dernière est à considérer, selon la critique Dominique Frétard à l'origine du terme, « comme une partie, un développement, une définition, voire une catégorie de la danse contemporaine⁹ » ;

elle n'est donc pas négation de la danse elle-même mais bien au contraire un « mouvement qui, à l'instar des arts visuels, privilégie le concept de l'œuvre à l'œuvre elle-même, l'interrogation à la proposition¹⁰ ». Démarche autoréflexive poreuse aux autres champs de la création, cette danse, qualifiée également de conceptuelle, fait ainsi du processus de création et des corps qui l'incarnent l'épicentre d'œuvres nouvelles. La tentation d'unifier ces démarches jugées indéfinissables, sous les appellations de non danse, danse conceptuelle ou encore danse performance, traduit l'aporie du discours critique à saisir la réalité d'une création marquée par l'interdisciplinarité, où le corps prévaut et interroge les enjeux de sa mise en spectacle : « L'œuvre d'un plasticien et celle d'un chorégraphe ne s'exposent pas de la même manière – réaffirme Dominique Frétard. Un corps en matière plastique [...] peut faire œuvre visuelle autour de laquelle on prendra le temps de tourner, de regarder, de commenter. Ce même corps, mis sur le plateau d'un théâtre, ne fera jamais un spectacle, tout au plus un décor. Quadrature du corps dans le spectacle vivant et, par conséquent, crise de la représentation¹¹ ». L'approche interdisciplinaire s'avère enfin d'autant plus féconde que les années 1990/2000 sont historiquement et esthétiquement marquées, selon Marie Quiblier, par la « recrudescence et [le] polymorphisme [de] pratiques citationnelles¹² » : la danse conceptuelle s'inscrit alors dans une continuité historique faisant la part belle aux œuvres passées, que celles-ci soient originellement chorégraphiques, plastiques ou performatives.

Performance(s) pour danse conceptuelle ?

- 4 Derrière cette appellation générique de *performance*, se regroupent en réalité une myriade d'autres termes¹³ qui essaient de circonscrire diverses expérimentations plastiques et scéniques initiées dès la fin des années 1950. Les travaux pionniers de Rose Lee Goldberg¹⁴ qui relie les avant-gardes du xx^e siècle à l'avènement de la performance détaillent notamment les relations et le cadre historique entre cette dernière, admise en tant que nouvelle démarche de création, et la danse, appréhendée quant à elle en tant que genre disciplinaire. Le performatif et le chorégraphique sont ainsi renvoyés dos à dos au

regard de la nature des gestes qu'ils produisent ; toutefois l'historienne révèle également les nombreuses rencontres fructueuses entre danse et performance, à la suite des explorations formelles du Black Mountain College aux États-Unis, jusqu'à la reconnaissance de la *postmodern dance*, essentielle aux enjeux de filiation soulevés dans le présent article. Comme l'explique Céline Roux dans l'ouvrage qu'elle consacre à l'héritage de la performance dans le champ chorégraphique français, la (re)découverte des œuvres de la Judson Church, de Grand Union et de l'art performance dans les années 1990/2000 est à l'origine en danse d'un renouveau formel qu'elle se propose de qualifier d'attitude performative¹⁵ Cependant, l'influence historique de la danse nord-américaine dans « la construction et l'identité du champ chorégraphique français¹⁶ », pour emprunter ici à Mélanie Papin le titre de sa thèse, ne saurait expliquer à elle seule l'avènement de cette *attitude* au sein de cette génération de créateurs et créatrices. Bien que désignée comme « une alternative capable d'engendrer des évolutions sans révolution¹⁷ », l'attitude performative émane d'une radicalité de discours et de gestes chorégraphiques qui mettent à mal les cadres traditionnels de la danse, appréhendée en tant que discipline, ainsi que les régimes de représentation, où spectacularité et théâtralité sont soit niées soit réinvesties. Plutôt que l'expression danse performative, la prégnance de la pensée critique dans l'élaboration de l'œuvre nous conduit à privilégier le terme de *conceptuel* pour désigner les deux générations d'artistes et d'œuvres évoqués dans cet article¹⁸ : d'une part celle de Jérôme Bel et Alain Buffard dans les années 1990 ; d'autre part, celle des années 2000/2010, notamment Fanny de Chaillé et Mette Ingvarstsen. De plus, ces générations partagent avec le contexte artistique étasunien des années 1950/1960, celui où émanent des gestes qualifiés *in fine* de performatifs, la question épineuse de la dénomination des œuvres. En effet, la démultiplication des termes au sujet des formes créées (*events*, *happenings*, *action*) ou des outils de création (*tasks* ou *scores*, plus spécifiques à la danse¹⁹), va se retrouver dans l'extension du vocabulaire chorégraphique chez les créateurs français des années 1990/2000. Le *spectacle* cède alors sa place à l'*installation*, au *protocole*, à l'*exposition* ou encore à de nombreux *dispositifs* qui vont, selon Céline Roux, « déplacer le format de l'œuvre, sa spatialité, sa temporalité, son processus dramaturgique, son rapport au spectateur, incluant les idées de prise en compte du contexte, de l'inscrip-

tion du projet dans une temporalité qui défie le spectaculaire, c'est-à-dire la salle de spectacle, le rapport à la scène et au vivant et l'être ensemble de la représentation²⁰ ». Le foisonnement terminologique redouble ainsi, dans le langage, les bouleversements palpables dans les formes artistiques inventées.

Un parcours/un corpus

- 5 Afin de mettre en lumière les divers points de contact entre les héritages performatifs, et leurs enjeux, dans l'élaboration en France, à partir des années 1990, d'une danse dite conceptuelle, nous nous proposons d'en revenir à une analyse des démarches créatrices elles-mêmes. Plutôt que de s'essayer à une histoire non exhaustive de ce courant polymorphe²¹, il s'agira davantage d'analyser les usages de la référence aux œuvres performatives ou postmodernes passées²², au sein d'exemples notoires de ce mouvement chorégraphique (Jérôme Bel, Alain Buffard, Fanny de Chaillé et Mette Ingvartsen entre autres). Nous aborderons ainsi les attitudes performatives des héritiers revendiqués d'un minimalisme formalisé notamment dans le *No Manifesto* d'Yvonne Rainer (dont Jérôme Bel semble, à ce titre, exemplaire), et celles, différentes, de chorégraphes plus tardives, tentées de réinvestir un nouveau régime de spectacularité dans leurs créations tout en maintenant la référence à la danse postmoderne étasunienne. Telle est l'attitude que mentionne en entretien la chorégraphe Fanny de Chaillé, légataire de l'œuvre d'Alain Buffard, observant et déployant dans ses créations les plus récentes un « retour au théâtral²³ », ou encore la chorégraphe danoise Mette Ingvartsen, autrice en 2004 d'un *Yes Manifesto* répondant à celui de l'artiste américaine.
- 6 Pour ce faire, nous prendrons pour repères les gestes de *reprise*, *reenactments* et autres citations, révélateurs d'emprunts, voire d'hommages et d'inscription *en actes* dans une lignée²⁴ Comme l'écrit l'historienne Isabelle Launay dans l'ouvrage qu'elle consacre au *travail de la citation* : « [...] reprendre un geste qui n'a pas été transmis, n'est-ce pas encore faire lien, par-delà la discontinuité historique et l'absence de toute transmission généalogique ? Ne peut-on voir là une "historiographie" non tant discursive que performative dont les diverses actions fabriquent une histoire de la danse *par, en, dans* les

mouvements dansés, devenus de véritables objets de recherche ?²⁵ » La construction de cette généalogie peut engendrer, selon Isabelle Launay, une recherche de la danse sur elle-même et ainsi, conduire à une réévaluation des limites du médium, notamment à l'endroit de sa représentation. Le travail de Jérôme Bel par exemple réside en une mise en tension permanente de la boîte noire et l'oblige, de ce fait, à y rester, là où d'autres, comme de Fanny de Chaillé et Mette Ingvartsen ont investi occasionnellement d'autres espaces scéniques comme le *white cube* ou l'extérieur. L'étude du cas d'Alain Buffard, notamment du spectacle *Dispositifs 3.1* (2001), invite à penser son geste comme un trait d'union, ou mieux encore comme l'articulation entre les deux générations conceptuelles mentionnées ci-dessus. Au contact des arts visuels et performatifs, Buffard atteste qu'une théâtralité de la danse conceptuelle est alors possible, si ce n'est nécessaire pour entretenir un rapport vivant aux références et œuvres passées qui motivent son geste conceptuel.

Généalogie(s) plurielle(s) : De la reprise à la filiation choisie

- 7 La première attitude qu'il nous est permis d'identifier au sujet des influences de la *postmodern dance* sur la génération conceptuelle des années 1990 est celle de la *réactivation*. Il s'agit pour ces artistes d'une démarche d'acquisition de connaissances par la pratique chorégraphique, que l'historienne Isabelle Launay qualifie également de *reenactment*. Ce phénomène revendique, selon elle, « une historicité qui agit dans le présent, dissout la prétention à la reproduction, traite le passé comme existant dans le présent et comme appartenant à l'activité créative elle-même²⁶ ». Ces gestes nouveaux portent ainsi en eux la trace mémorielle de gestes passés, réinvestie à l'aune du contemporain et dans le présent de la création. Comme l'explique Isabelle Launay au sujet de ce phénomène palpable dans ce moment de l'histoire chorégraphique : « la reprise d'une œuvre n'a pas de valeur en soi. Elle n'a de pertinence que par le travail qui déplace l'œuvre et la fait jouer : elle n'a pas de sens, donc, en dehors des forces et du point de vue qui la ressaisissent, l'explorent et l'interprètent²⁷ ». En ce sens, elle constitue plus explicitement encore que la référence tacite ou la citation, un geste capable d'inter-

roger les enjeux de transmission, de temporalités plurielles et de mémoire au sein des champs chorégraphique et performatif²⁸ La reprise d'œuvres majeures de la Judson Church témoigne à la fois de la volonté de connaître le vivier artistique étasunien des années 1960 et du besoin de garder trace de ses formes chorégraphiques ; elles constituent ainsi un répertoire nouveau pour la danse française à partir des années 1990. L'enjeu de garder ces œuvres en mémoire et de les réactiver ne doit cependant pas être synonyme de la constitution d'un patrimoine figé : tel est, par exemple, le projet initié dès 1993 par le Quatuor Albrecht Knust²⁹ Après s'être emparé de pièces de Doris Humphrey et Kurt Jooss, le quatuor reprend en 1996, *Satisfyin'lover* de Steve Paxton (1967) et l'année suivante *Continuous Project-Altered Daily*, chorégraphie célèbre d'Yvonne Rainer (1969) dont la (re)découverte du répertoire fait d'elle « la papesse de nos échanges à tous³⁰ » selon les mots de Fanny de Chaillé. Ces œuvres postmodernes intéressent les conceptuels Français pour « la porosité entre pratiques réputées “performatives” (arts visuels, musique ou poésie sonore) et “chorégraphiques”, avec en leur cœur la question de ce que peuvent un corps ou un geste³¹ », explique Christophe Wavelet³², membre du quatuor. Ce faisant, la reprise d'expérimentations scéniques des années 1960 venues des États-Unis fait émerger des figures tutélaires « aux lisières de la performance et de la danse³³ » – phénomène renforcé par l'arrivée en France d'artistes américains explorant ces mêmes lisières, à l'instar de Mark Tompkins. Formé au *contact-improvisation* par Steve Paxton et Simone Forti, ce dernier qualifie ses spectacles de *potentiels* dans lesquels « le danseur est simultanément interprète, chorégraphe et membre d'un groupe qui partage ses outils et ses ressources afin de créer un événement unique et instantané qui ne sera jamais repris³⁴ ». Fidèle au principe performantiel de la non-reproductibilité de l'œuvre, Mark Tompkins invite le spectateur à considérer la danse comme « un processus plutôt qu'un objet, [où] il est invité à partager les risques, les plaisirs et les déceptions de voir naître et disparaître aussitôt des formes et des instants uniques et éphémères³⁵ ». Ces figures pionnières vont permettre d'unifier autour de mêmes modèles des artistes de diverses générations, venus à la danse en tant qu'interprètes de la nouvelle danse française, ou inspirés par les arts visuels, plastiques et performatifs. La danseuse Emmanuelle Huynh, formée à l'école Mudra de Maurice Béjart, entretient ainsi un lien avec Trisha Brown³⁶

et son œuvre ; Boris Charmatz formé au CNSMD de Lyon, danseur entre autres pour Régine Chopinot et Odile Duboc avec celle de Steve Paxton ; Alain Buffard formé par l'américain Alwin Nikolais au CNDC d'Angers avec celle d'Yvonne Rainer et plus encore d'Anna Halprin ; ou encore Jérôme Bel, lui aussi formé au CNDC et fortement inspiré par le travail de John Cage. De pareils échanges transnationaux favorisent la transmission du répertoire postmoderne étasunien et initient un dialogue gestuel – « un pas de deux France-Amérique » pour paraphraser ici Gérard Mayen³⁷ – entre les interprètes français et leurs modèles outre-Atlantique.

- 8 Parmi ces inspirations majeures, Anna Halprin et Yvonne Rainer font figure de pionnières. Au regard de l'histoire de la danse, ces deux femmes ont joué un rôle essentiel dans l'avènement de la *postmodern dance* américaine, mais elles viennent aussi réfuter l'idée que la performance relèverait d'une histoire éloignée, quoique parallèle, à celle de la danse. Les recherches et *workshops* menés par Anna Halprin sur la côte ouest-américaine à partir des années 1950 s'inscrivent à la suite des premiers *events* de Cage et Cunningham et partagent les mêmes enjeux que ces artistes pionniers³⁸ : critique du principe compositionnel, avènement du hasard, décloisonnement disciplinaire. Refusant le rapport mimétique dans la transmission des mouvements, Anna Halprin encourage l'interprète à questionner et composer sa gestuelle chorégraphique à partir de sa propre expérience sensible, en portant en premier lieu son attention sur son corps et l'environnement qui l'entoure – une approche qu'Alain Buffard mettra en scène dans un film-hommage expérimental (*My lunch with Anna*, 2005). Ces actions nouvelles, ou *tasks*, ont eu pour conséquence de redonner à l'interprète sa pleine responsabilité dans le processus de création, l'empêchant ainsi de reproduire une gestuelle apprise, celle-ci devant dépendre désormais de son activation et de son état de présence.
- 9 Le travail d'exploration gestuel, fondé sur le primat du corps, primat partagé avec les artistes du *body art*, marque également l'entreprise de la Judson Church et d'Yvonne Rainer, l'une de ses cheffes de file. Cette dernière pousse plus avant la recherche d'un geste chorégraphique minimal en apportant un discours autocritique de la danse sur elle-même, après avoir exploré les *tasks* de sa professeure Halprin. Le recours à la parole, censée motiver le mouvement autant que le

commenter, va ainsi produire des formes scéniques « en rupture avec les grands axiomes partagés par la communauté de la danse depuis la naissance de la danse moderne³⁹ ». La bascule postmoderne s'opère par l'avènement du discours, en charge de « démontrer la danse⁴⁰ », selon Johanna Renard ; brisant le silence pour adjoindre le verbe au geste, la danse se conceptualise⁴¹. L'importance nouvelle accordée au concept rend secondaire l'œuvre créée en tant qu'objet abouti au profit d'un processus autoréflexif et perpétuellement inachevé : tel est l'enjeu des *performances demonstrations*⁴² qu'Yvonne Rainer initie entre 1968 et 1970, dans le sillage des célèbres *Lecture on Nothing* (1949) de John Cage et *21.3* (1964) de Robert Morris. De même pour *Parades and changes* d'Anna Halprin, créée en 1965 et reprise par deux fois au début des années 2000⁴³ ; cette pièce relai des influences performatives auprès de la génération conceptuelle⁴⁴ témoigne d'un geste citationnel actif entre la chorégraphe « à l'origine de la performance⁴⁵ » et les mouvements d'avant-gardes qui lui sont contemporains (notamment *Fluxus* et *Gutai*⁴⁶).

- 10 Les créateurs français conceptuels (ré)investissent en effet ces terrains expérimentaux tant de l'action quotidienne que du recours à la parole⁴⁷ dans l'élaboration et la pensée d'un nouveau langage chorégraphique. La démarche que Jérôme Bel initie au milieu des années 1990 porte la marque de ce geste, à partir duquel il entamera la constitution de son catalogue raisonné, sous la forme d'un site internet, pour (re)construire sa propre histoire et généalogie artistique.
- 11 *Nom donné par l'auteur*, créé en 1994, repose sur une chorégraphie sans danse où un duo d'interprètes peuple et dépeuple le plateau par l'activation et la mise en présence d'objets du quotidien, possible écho aux bigoudis, passoire et autres éponges du célèbre *Carnation*, solo ménager de Lucinda Childs⁴⁸, créé à la Judson quelque trente ans plus tôt (1964). La démarche que le chorégraphe français initie à la lecture de Roland Barthes⁴⁹, en appliquant « sa méthodologie structuraliste au spectacle⁵⁰ », conduit l'écriture blanche⁵¹ des corps à faire écho à la neutralité tant recherchée par les postmodernes nord-américains. Tout comme *Trio A* (1966) d'Yvonne Rainer évacue la notion d'espace de la chorégraphie pour concentrer le regard de l'audience sur le seul corps du danseur⁵², *Jérôme Bel* (1995) de Jérôme Bel⁵³ expose la nudité de ses interprètes immobiles ; ces

derniers déclinent leur identité avant de se livrer à une longue et méthodique exploration de leurs corps sur lesquels ils viennent notamment souligner et redessiner leurs courbes au rouge à lèvres. L'écoulement d'urine à l'issue du spectacle, résultant d'un relâchement anatomique total, rappelle formellement l'usage de matières, fluides corporels et autres liquides dans la grammaire du *body art* des années 1960⁵⁴. À la croisée de ces influences, Jérôme Bel se positionne en parangon d'une approche expérimentale faite d'emprunts, aussi bien théoriques que pratiques, à la danse postmoderne et aux fondateurs des *events* de l'art performance. C'est dans un même geste de filiation revendiquée et d'historicisation qu'il faut alors envisager sa reprise plus récente, en 2018, de *Lecture on Nothing* (1949) de John Cage, devenue ainsi partie intégrante du catalogue raisonné mentionné précédemment. Ce faisant, les « dispositifs chorégraphiques » qu'il propose se substituent au spectacle de danse⁵⁵ et érigent le corps en « matière sensible et diffuse, mouvante, insaisissable et capable de se dérober au leurre du spectacle sans pour autant jamais le nier⁵⁶ ». C'est en ce sens que Céline Roux désigne la scène chez Jérôme Bel, ici au sujet de *The Show must go on* (2001), comme un « dispositif qui critique les conventions du lieu [dans lequel] le théâtre se joue alors du théâtre⁵⁷ ».

- 12 Or cette question du théâtral – de la crise de la représentation à la tentative de produire une expérience sur le spectateur⁵⁸, en passant par la quête d'une théâtralité revendiquée – semble elle aussi centrale. Si Jérôme Bel « ne cesse de travailler sur la spécificité de ce médium [qu'est] le théâtre⁵⁹ », d'autres comme Alain Buffard, et la génération à sa suite, cherchent à incarner la synthèse de l'héritage postmoderne et d'une théâtralité de nouveau possible.

« Fuck you, white cube !⁶⁰ » : l'héritage postmoderne et le retour du théâtral – le cas Buffard.

- 13 Alain Buffard est peut-être le chorégraphe de sa génération le plus au fait de l'histoire de la performance plasticienne. À l'instar d'Yvonne Rainer – qui avait interrompu sa carrière pour se consacrer au cinéma expérimental – Buffard s'est détourné de la danse dans les

années 1980 après l'annonce de sa séropositivité en devenant critique d'art et assistant à la galerie Anne de Villepoix à Paris. Au contact de figures majeures de l'art minimal, il découvre également le travail de ceux qui deviendront « son panthéon d'artistes performeurs⁶¹ » : Bruce Nauman, Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramović, etc. Son retour à la danse, et à l'espace du théâtre, en 1998 avec le solo *Good Boy* augure ainsi un geste nouveau pour le chorégraphe, où le corps est appréhendé au cœur d'une dramaturgie minimale fondée sur la notion d'intimité. *Good Boy* emprunte à Bruce Nauman, outre les néons blancs de sa scénographie épurée, le titre même du solo, inspiré d'une installation vidéo de 1985 : *Good Boy Bad Boy*.

14 Bien qu'inspirées d'œuvres visuelles et minimales, les chorégraphies d'Alain Buffard procèdent d'un usage de la citation différent de celui de Jérôme Bel, car si la reprise de gestes postmodernes y est également présente, elle ne recherche pas la quête d'une neutralité chorégraphique. Elle cède la place chez Buffard à un travail de décalage où prévaut une nouvelle théâtralité. Comme le suggère alors François Frimat, il serait possible de voir dans le corps nu de *Good Boy* jouant avec les boîtes d'antirétroviraux une variation décalée de l'artiste crucifié au capot de sa Volkswagen dans *Trans-fixed* (1974) de Chris Burden⁶² où le corps se fait le symbole d'une vulnérabilité mise en jeu dans la représentation. Le fusil de *Shoot* (1971) du même Burden devient par ailleurs l'objet clef de la pièce *Tout va bien* (2010)⁶³ tandis que les créatures monstrueuses et masquées, altérant leur démarche, perchées sur des talons dans *Self&Others* (2008) empruntent leurs traits aux figures de satyre de Matthew Barney⁶⁴, contemporain de Buffard. Le travail du corps, et sa mise en (re)présentation, comme laboratoire d'expériences sensorielles et politiques doit énormément à l'art performance dans le travail de Buffard, dont certaines pièces s'emploient aussi à produire de nouvelles formes à partir d'un jeu conscient d'analogies et de cryptages référentiels⁶⁵

15 Dans *INtime/EXtime* et *MORE et encore* (1999), la performance vidéo *Association Area* (1971) de Vito Acconci n'est pas citée mais réactivée au plateau : cette expérience perceptive fondée sur l'isolement et la privation des sens (la vue, l'ouïe, le toucher) vise à appréhender son environnement proche sans repères spatiaux ; Alain Buffard, nu, déambule dans l'obscurité les yeux bandés, éclairé à la lueur de lampes de poche placées dans de larges ballons qu'il vient ensuite

heurter et palper pendant de longues minutes. Cette citation intègre la dramaturgie d'ensemble de la pièce chorégraphique : le toucher et l'exploration mutuelle des corps révélant *in fine* le potentiel de violence et de cruauté dont sont empruntées nos relations interpersonnelles. Une seconde performance est alors convoquée pour faire état de ces rapports de force : *Light Dark* (1977) créée par le couple d'artistes Marina Abramović et Ulay, qui consiste en un échange successif et *crescendo* de gifles pendant vingt minutes jusqu'à épuisement. Buffard reprend ce geste violent en le détournant : face à face, les deux interprètes ne se frappent plus directement, mais s'attaquent à des ballons qu'ils tiennent entre les dents, jusqu'à ce que le conflit se dégonfle ou éclate – tout comme les ballons. Enfin, à l'issue de *MORE et encore*, le chorégraphe, sensible au cinéma expérimental étasunien⁶⁶, use lui aussi de la caméra en filmant l'interprète Mathieu Doze, nu et les yeux bandés, en train de chercher vainement la trace de son corps laissée dans la neige quelques minutes auparavant. La pluralité des médiums employés et sa connaissance aigüe des formes de l'avant-garde qui lui sont contemporaines permettent à Alain Buffard de créer des œuvres plurielles, riches de leurs filiations et néanmoins autonomes vis-à-vis de celles-ci.

- 16 Au sein de ses créations, une œuvre chorégraphique, *Dispositifs 3.1* (2001), vaut manifeste dans notre réflexion sur les liens entre performance et danse conceptuelle ; car bien qu'elle témoigne du goût marqué de Buffard pour l'emprunt, elle se présente avant tout comme une installation de corps où le chorégraphe ose faire advenir la parole, et avec elle un discours autoanalytique sur la création en danse. Ce *dispositif*, conçu pour quatre interprètes (trois danseuses – dont l'une est chercheuse en danse – et un danseur, d'où la désignation 3.1), cite dès le titre Robert Morris et sa performance 21.3 (1964)⁶⁷ Buffard renoue avec la charge symbolique du lieu dans lequel prend place son spectacle – la salle de théâtre du Centre Pompidou – pour performer une conférence, notamment sur l'art conceptuel et minimaliste, afin de considérer un retour possible à la notion de spectacle. Au travers d'une posture métachorégraphique et d'un discours critique assumé par la conférence centrale de Laurence Louppe – interprète du spectacle mais avant tout, donc, spécialiste de la danse contemporaine – Alain Buffard questionne à son tour les limites de la représentation dans la traditionnelle boîte noire du

théâtre, au profit du vaste champ des possibles qu'offre l'espace du *white cube*, hérité des galeries d'art. Le dispositif bifrontal organise l'espace scénique le long d'une travée centrale qu'empruntent les interprètes et où s'amassent les objets du quotidien glanés au fil des répétitions. Le plateau du théâtre résonne ainsi en écho au musée d'art contemporain situé quelques étages au-dessus en détournant ces *ready made* improvisés en une exposition dérisoire au cœur de laquelle prend place la conférence performée de Laurence Louppe. Celle-ci construit un personnage (maquillé et costumé) qui détourne le discours académique et érudit sur l'histoire de l'art et interroge l'émancipation possible de la danse au contact des œuvres performatives contemporaines : « L'homme, et l'artiste en particulier, doit-il encore ajouter des objets au monde ? Et le danseur doit-il ajouter des gestes aux gestes ?⁶⁸ » énonce Laurence Louppe, seule et attablée, pour entamer tambour battant son propos. La dépense physique en jeu dans cette logorrhée s'inscrit pour Buffard dans l'urgence, car « si les artistes ne créent plus d'œuvres et les danseurs n'ajoutent pas des gestes aux gestes que deviendront les institutions culturelles ?⁶⁹ » Non sans dérision et humour, le chorégraphe répond à la question en réinvestissant le jeu du plateau, notamment au sujet de la réception du spectacle.

- 17 Dans *Dispositifs* 3.1, Alain Buffard reprend le principe d'activation d'*Untitled (Go-Go dancing Platform)* (1991) du plasticien Félix Gonzalez-Torres. L'œuvre originelle composée d'un piédestal, illuminé par quarante-huit ampoules, au milieu duquel vient danser, le temps d'une chanson, un homme en mini-short lamé est ici détournée et signifiée par un simple carton ouvert au sol. Chez Buffard, le *go-go dancer* cède la place à Laurence Louppe, interprète-conférencière qui énonce le texte suivant en pénétrant entièrement dans le carton ouvert au sol, ce qui confère une dimension comique à ce témoignage à valeur de manifeste pour toute une génération à l'égard de la recherche de neutralité symbolisée par le *white cube* :

« [...] Il est évident que cette pièce symbolise à la fois une critique de la scénographie occidentale fondée sur l'esthétique de la boîte noire avec toujours la perspective et la ligne de fuite qui organise et réorganise l'espace où doivent se produire les corps, et qui formate cet espace. C'est pourquoi, moi-même, maintenant je vais joindre à ce commentaire un acte performatif qui va remettre en perspective

la nature et le statut de cette œuvre. Ce n'est pas sans répugnance que j'entre dans cet espace marqué par les rapports de pouvoir sur le corps dans l'histoire de l'occident. Oh, oh, oh, oh ! dedans, dedans c'est très grand. Personne ne peut croire évidemment que c'est très grand dedans, mais, mais, c'est très, très grand et c'est tout blanc, oui. Ouais, *this is the white cube ! Finally, I went back to the white cube, the black box turn into a white cube !* [...] ça a toujours été mon idéal, c'était toujours d'être un sujet neutre dans un espace neutre qui fait des gestes neutres [...] Je suis libérée de tous les déterminismes, le contexte historique ne peut pas me toucher, je suis dans un espace totalement libéré de tout ce qui est la société, les conflits. Que se passe-t-il ? Le cube blanc me rejette ! *Why, why are you rejecting me ? Why ?* Il dit qu'en l'état où je suis je ne peux pas prétendre au statut de sujet neutre. *I've always shared your values !* Il dit que j'ai toujours partagé ses valeurs et qu'il est vraiment très incorrect avec moi [...] *Oh ! How could you tell me such a thing ? How could you make such a thing ? White cube ! Oh ! Unpleasant, what an unpleasant situation !* Si c'est, si c'est vraiment là le sens de l'histoire ! *Fuck you, white cube !*⁷⁰ »

- 18 En réactivant par la parole de Laurence Louppe le débat historique et critique sur les mondes de l'art antagonistes de la *black box* et du *white cube*, Alain Buffard se joue de l'histoire artistique dont il est héritier. Le dispositif élaboré investit une grammaire tantôt minimale, tantôt baroque et burlesque lors de cet *ersatz* de discours, et rappelle le refus du spectaculaire de la danse postmoderne. Cependant, ce dernier traduit aussi l'héritage contrarié, voire impossible, d'une époque qui croyait en l'existence d'un sujet chorégraphique neutre⁷¹ En ce sens, Alain Buffard éloigne la performance de sa critique du spectaculaire et l'utilise comme matériau capable de donner lieu à une théâtralité nouvelle : il donne vie et corps à certaines scènes de films expérimentaux (*Heidi* [1992] de Paul McCarthy et Mike Kelley, *Flaming Creatures* [1963] de Jack Smith) afin d'interroger l'identité altérée des interprètes costumés et perruqués dont les corps dénoncent la violence, l'excès et la pornographie du réel, que l'art ne fait ici que redoubler. À rebours d'une quête de neutralité, Buffard mise quant à lui sur un maintien du dispositif théâtral, ainsi qu'un retour à une théâtralité assumée pour produire des formes nouvelles : l'héritage rainerien du danseur « libéré de tout ce qui est la société⁷² » cède ainsi la place à un interprète au carrefour

de questions identitaires et politiques. Ce dernier repose sur une adresse directe au public, un recours à l'artifice des perruques masquant parfois le visage et la construction d'un personnage, lui-même garant d'un régime d'énonciation différent de la présence réelle, ou civile, du performeur. C'est donc à l'aune de ce tournant de la performance qu'Alain Buffard parvient à fonder une dramaturgie chorégraphique hybride qui engage une génération d'artistes plus jeunes à tirer profit de ces filiations mêlées.

D'une théâtralité manifeste au manifeste pour une théâtralité assumée

- 19 Les premières pièces de Fanny de Chaillé, assistante puis légataire de l'œuvre chorégraphique de Buffard, nous l'avons dit, s'inscrivent *de facto* dans cette démarche qui revendique la possibilité du spectacle par-delà les frontières disciplinaires. Revendiquant explicitement l'importance des postmodernes américains et des pionniers de la poésie sonore⁷³, son travail cherche néanmoins à « retrouver l'endroit de la scène pour ne pas s'en tenir à l'aridité de ces avant-gardes historiques⁷⁴ » et interroge également l'histoire du théâtre de manière plus en plus explicite dans ses œuvres les plus récentes (*Une autre histoire du théâtre* [2022] et *Avignon, une école* [2024]). Si les huit interprètes d'*Underwear pour une politique du défilé* (2003) se jouaient déjà de la double mise en représentation que rendait possible le détournement théâtral du défilé de mode, plus récemment, les jeunes acteurs et actrices d'*Avignon, une école* produisent eux aussi une interprétation décalée du célèbre festival, en incarnant à la fois les figures majeures et des archives historiques d'Avignon ainsi que leur propre réception critique face à ce récit mythique du théâtre qu'ils invoquent depuis la scène contemporaine.
- 20 S'esquissent alors, chez cette seconde génération, héritière de ses pairs (comme Alain Buffard) autant que du minimalisme historique des postmodernes, de nouvelles virtuosités, capables d'engendrer dans le même temps des présences scéniques inédites et un lien au public repensé. Telle est notamment l'entreprise du travail de la chorégraphe danoise Mette Ingvarsten dans *69 positions* (2014)⁷⁵ –

spectacle pensé et conçu comme la visite d'un espace d'exposition dont la guide serait la chorégraphe elle-même. Interrogeant les liens entre la sexualité et la nudité dans l'espace public et politique de nos sociétés, ce solo se déploie sous la forme d'une prise de parole traitant de trois périodes de création distinctes : les années 1960/1970 des avant-gardes étasuniennes, le propre répertoire de la chorégraphe au début des années 2000 et son travail actuel. Pour point de départ à 69 *positions*, Mette Ingvarstsen offre au public la lecture d'une lettre signée par Carolee Schneemann dans laquelle l'artiste américaine refuse que soit reprise (reactivée ou *reenactée*) sa célèbre performance *Meat Joy* (1964). À ce *no inaugural*, l'artiste danoise répond par une chorégraphie fondée sur le langage et la description des œuvres pour mieux en ressaisir les enjeux. Ainsi, après avoir appliqué le principe de l'*ekphrasis* à la danse, tout en se dénudant pour retrouver et partager les sensations physiques d'œuvres ayant marqué son parcours, la chorégraphe commente des extraits de ses propres créations, qu'elle réinterprète ou montre au public sous forme de vidéo, comme ce fut le cas pour le solo *50/50*, créé en 2004. Ce dernier met également en jeu la nudité de l'interprète et révèle, selon les explications qu'elle en donne, qu'elle peut être appréhendée comme un costume à part entière : en témoignent la paire de baskets, la danse de dos et à contre-jour ou le masque-perruque qui empêchent d'avoir accès au visage et à ses expressions. La danseuse se livre à une performance physique au son de tubes *rock*, de morceaux classiques et autres alternances de silences, conçue dès 2004, comme une réponse positive au célèbre *No Manifesto* d'Yvonne Rainer, position réitérée dix ans plus tard au cours de 69 *positions* :

Yes Manifesto, Mette Ingvarstsen (2004)

Yes to redefining virtuosity

Yes to “invention” (however impossible)

Yes to conceptualizing experience, affects and sensations

Yes to materiality and body practice

Yes to expression

Yes to un-naming, decoding and recoding expression

Yes to non-recognition, non-resemblance

Yes to non-sense/illogics

Yes to organizing principles rather than fixed logic systems

Yes to moving the “clear concept” behind the actual performance of

Yes to methodology and procedures

Yes to editing and animation

Yes to style as a result of procedure and specificity of a proposal (meaning each proposal has another “style”/specificity, and in this sense the work cannot be considered essentialist.)

Yes to multiplicity, difference and co-existence

- 21 Ce *Yes Manifesto* témoigne à la fois l’affiliation revendiquée à la *post-modern dance* et traduit, dans le même temps, une volonté de restaurer une certaine théâtralité au sein de la danse⁷⁶ La traversée du répertoire de l’avant-garde nord-américaine permet à la chorégraphe de montrer le paradoxe à l’œuvre entre les préceptes théoriques et les enjeux de représentation de cette dernière. Faisant de Carolee Schneemann et Yvonne Rainer des modèles à réinterroger autant que des références tutélaires à l’origine de nouvelles chorégraphies, Mette Ingvarsen confirme donc que la seconde génération conceptuelle de chorégraphes travaillant en France enjoint à reconsidérer l’apport historique de la *postmodern dance* au moyen d’une nouvelle posture critique. Le geste de reprise, mentionné plus haut, participe de ce phénomène de rémanences théâtrales : c’est le constat que dresse Gérard Mayen en 2013 lors de la recréation de *Street Dance* (1964) de Lucinda Childs à l’université des Arts de Philadelphie, car « ce qu’on y décèle de théâtralité exubérante heurte les certitudes installées concernant le minimalisme des *pedestrian movements*, qui sont au cœur de l’héritage consacré du Judson Dance Theatre⁷⁷ ». Bien plus, la reprise en elle-même, riche du décalage qu’elle produit dans la réactivation contemporaine d’une œuvre soustraite de son cadre spatio-temporel et du contexte initial de sa création, est vectrice de théâtralité. Enfin, le geste de détournement et de dépassement critique capable d’engager les œuvres vers un retour au spectaculaire sera également celui d’Yvonne Rainer qui, à l’invitation de la Serpentine Gallery de Londres⁷⁸ en 2008, proposera elle-même une version révisée de son manifeste historique :

No Manifesto , Yvonne Rainer (1965)	No Manifesto revisited , Yvonne Rainer (2008)
<p>No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the glamour and transcendency of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectator. No to style. No to camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved.</p>	<p>Avoid if at all possible. Acceptable in limited quantity. Magic is out; the other two are sometimes tolerable. Acceptable only as quotation. Dancers are ipso facto heroic. Don't agree with that one Don't understand that one. Stay in your seats. Style is unavoidable. A little goes a long way. Unavoidable. If you mean "unpredictable," that's the name of the game. Unavoidable.</p>

Conclusion – Pour une généalogie des gestes conceptuels

- 22 D'un manifeste l'autre, il semblerait donc qu'Yvonne Rainer, elle aussi, s'attache plus de quarante ans après l'expérience de la Judson Church et de Grand Union, à préciser une parole pionnière, remise notamment en perspective par les deux générations conceptuelles du champ chorégraphique français évoquées dans notre travail. Si la première a démultiplié le geste de la reprise pour se placer sous la double égide de la danse postmoderne et de l'art performance – qui parfois se confondent – elle n'en a pas moins posé les jalons d'une réception critique permettant à la seconde, dépositaire de ces filiations choisies, d'autonomiser ses gestes et de revendiquer *in fine* un nouveau régime spectaculaire où la théâtralité abonde. Au terme de cette ébauche généalogique, il apparaît que la référence à certaines œuvres chorégraphiques et performatives du passé constitue un vecteur essentiel de cohésion entre les chorégraphes conceptuels contemporains, les incitant à inscrire, sur ce fond commun, leur (r)apport singulier à ces formes expérimentales, variables selon la génération à laquelle ils appartiennent, mais néanmoins fécond.

- Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste – regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, les Presses du réel, 2018.
- Sally Banes, *Terpsichore in sneakers, post-modern dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 1987.
- Alexandra Baudelot, Jennifer Lacey & Nadia Lauro – *Dispositifs chorégraphiques*, Dijon, les Presses du réel, 2007.
- Anne Bénichou, *Rejouer le vivant, les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Dijon, les Presses du réel, 2020.
- Bénédicte Boisson, Laure Fernandez, Éric Vautrin, *Le cinquième mur, formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, Dijon, Les Presses du réel, 2021.
- Carole Boulbès (dir.), *Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.
- Fanny De Chaillé, Laurent Sebillote et Cécile Zoonens (dir.), *Alain Buffard, Good Boy*, Dijon, les Presses du réel, 2020.
- Aurore Després (dir.), *Gestes en éclats, Art, danse et performance*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.
- Dominique Frétard, *Danse contemporaine : Danse et Non-Danse, Vingt-cinq ans d'histoire*, Paris, Cercle d'Art, 2004.
- Lou Forster, *Page à la main : Lucinda Childs et les pratiques de danse lettrée*, thèse de doctorat sous la co-direction de Béatrice Fraenkel (Centre Maurice Halbwachs - CMH) et Carrie Lambert-Beatty (Harvard University), 2024.
- RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours et Performances, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 2001.
- Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation, les danses d'après, II*, Pantin, éditions du Centre National de la danse, 2017.
- Gérard Mayen, *Un pas de deux France-Amérique : 30 années d'invention du danseur contemporain au CNDC d'Angers*, Paris, éditions l'entretemps, 2012.
- Gérard Mayen, « À quoi sert l'Amérique ? », *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (XL)/The Publication*, 2016, création de Trajal Harrell sous forme de magazine Vogue, Vogue Not (2017). URL : <https://www.cn.d.fr/fr/file/file/80/inline/harell.pdf> [consulté le 29 mai 2025].
- Mélanie Papin, *Histoire collective de la danse contemporaine en France 1950-1980, en passant par le moment 68*, Paris, Horizons d'attente, 2025.
- Julie Perrin, *Figures de l'attention – cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, les Presses du réel, 2013.
- Marie Quiblier, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique/Subversion et invention », *Marges*, n° 18, 2014, p. 140-152. URL : <https://journals.openedition.org/marges/894> [consulté le 30 octobre 2025].
- Johanna Renard, « Démontrer la danse : les danses-conférences d'Yvonne Rainer dans les années 1960 », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines*, n° 5, 2020. URL : <http://www.peren-revues.fr/demeter/106?lang=fr>, [consulté le 14 avril 2025].

Céline Roux, *Danse(s) Performative(s)*, Paris, l'Harmattan, 2007.

Christophe Wavelet, entretien avec Catherine Perret, « Chorégrapheur

l'archive », *Le Genre humain*, n° 55, 2015, p. 193-213. URL : <https://doi.org/10.3917/lgh.055.0193>, [consulté le 23 mai 2025].

NOTES

1 Hervé Gauville, « Retour en force du “happening”, qui questionne la chorégraphie et en repousse les limites », *Libération*, Lundi 13 novembre 2000.

2 Marie-Christine Vernay, « L'antispectacle, de saison à Paris », *Libération*, *op. cit.*

3 Xavier Le Roy, entretien avec Marie-Christine Vernay, *Libération*, *op. cit.*

4 Voir à ce sujet David Zerbib, « De la performance au performantiel », *Art Press* 2, n° 7, 2007.

5 C'est là notamment tout l'enjeu du projet RELIRE [Refaire les liens, Inverser le regard : pratiques, discours et histoires du théâtre, de la performance et des scènes performantielles – 1950/2020] co-dirigé par Bénédicte Boisson, Laure Fernandez et Nicolas Fourgeaud : faire la tentative d'historiographies croisées entre théâtre et performance (axe 2) autant que de proposer une généalogie des formes scéniques performantielles (axe 3).

6 Dominique Frétard, *Danse contemporaine : Danse et Non-Danse, Vingt-cinq ans d'histoire*, Paris, Cercle d'Art, 2004, p. 25.

7 Moment qui s'explique également par la volonté des interprètes de prendre leurs distances avec la génération précédente, celle de la nouvelle danse française, et de créer désormais à la lumière des événements qui leur sont contemporains : crise du VIH, effondrement du mur de Berlin, guerre du Golfe et guerre en Yougoslavie (voir Dominique Frétard, *op. cit.*, p. 18.).

8 Dominique Frétard, *op. cit.*, p. 7.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*, p. 8.

11 *Ibid.*, p. 119.

12 Marie Quiblier, « Ce que la reprise fait à l'œuvre chorégraphique/Subversion et invention », *Marges*, n° 18, 2014, p. 140-152. URL : <https://journals.op>

nedition.org/marges/894 [consulté le 30 octobre 2025].

13 *Event, happening* ou *action* – chaque terme renvoie par ailleurs à une origine et une histoire propre qui ne peuvent ici faire l'objet d'une plus ample analyse.

14 RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours et Performances, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 2001.

15 Céline Roux, *Danse(s) Performative(s)*, Paris, l'Harmattan, 2007.

16 Mélanie Papin, *Histoire collective de la danse contemporaine en France 1950-1980, en passant par le moment 68*, Paris, Horizons d'attente, 2025.

17 Céline Roux, *op.cit.*

18 Ce terme nous semble le plus pertinent pour qualifier ces recherches chorégraphiques où l'intention de création et le concept priment et rappellent le rôle fécond de la démarche conceptuelle des avant-gardes historiques (Duchamp en particulier) dans l'émergence de ce qu'on nommera ensuite la performance.

19 Voir notamment à ce sujet les travaux de Simone Forti et les *Tuning scores* de Lisa Nelson, *Vu du corps : Lisa Nelson, mouvement et perception*, Nouvelles de danse n° 48-49, Bruxelles, Contredanse, 2001.

20 Céline Roux, « Pratiques performatives/corps critiques, Dispositif(s), protocole(s), installation(s), etc. pour un décadrage du vocabulaire chorégraphique », *Gestes en éclats, Art, danse et performance*, Aurore Després (dir.), Dijon, Les Presses du réel, 2016, p. 163.

21 L'approche résolument interartistique des artistes de notre corpus nous incite à esquisser des généalogies plurielles. Voir à ce sujet : Marie-Christine Lesage. « Arts vivants et interdisciplinarité : l'interartistique en jeu. », *L'Annuaire théâtral*, n° 60, 2016, p. 13-25.

22 Notre étude s'inscrit dès lors dans une chronologie qui témoigne de la construction d'une filiation choisie et élargie : la réception de la *postmodern dance* en France – plus particulièrement celle des pionnières Anna Halprin et Yvonne Rainer – ne pouvant *de facto* être la même selon l'époque où ces divers chorégraphes se mettent à créer.

23 Fanny de Chaillé, entretien téléphonique réalisé par Aurélien Degrez, le 24 mars 2025.

24 Ces lignées nous permettant ainsi d'interroger le terme ambivalent d'héritage ; selon qu'il soit assumé (ou non), reconnu (ou dissimulé), conscient (ou inconscient). Il est à décrypter dans les œuvres et les discours des artistes autant que dans leurs formations et fréquentations (artistiques comme personnelles).

25 Isabelle Launay, *Cultures de l'oubli et citation, les danses d'après*, II, Pantin, éditions du Centre National de la danse, 2017, p. 181.

26 Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 182.

27 *Ibid.*, p. 203.

28 Notons que le phénomène de la reprise traverse conjointement, les champs de la danse et de la performance depuis le début des années 2000, alors même que ses enjeux diffèrent dans ces deux champs artistiques. Voir sur ces sujets Anne Bénichou, *Rejouer le vivant, les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Dijon, les Presses du réel, 2020) ou l'article de Marie Quiblier (<https://www.peren-revues.fr/demeter/2460>), au sein de ce numéro *Déméter*.

29 « Nous ne travaillons pas à la conservation, mais nous réinvestissons les écritures, nous les réactivons par l'interprétation. Nous ne sommes pas des spécialistes d'un seul répertoire. Nous posons la question de la mémoire mais pas d'une manière institutionnelle ou patrimoniale », Christophe Wavelet cité par Marie-Christine Vernay, « Toulouse danse les sixties. Le quatuor Knust reprend des chorégraphies américaines », *Libération*, 22 mai 1996. URL : https://www.liberation.fr/culture/1996/05/22/toulouse-danse-les-sixties-le-quatuor-knust-reprend-des-choregraphies-americaines_171046/, [consulté le 23 mai 2025].

30 Fanny de Chaillé, entretien téléphonique, *op. cit.*

31 Christophe Wavelet, entretien avec Catherine Perret, « Chorégrapheur l'archive », *Le Genre humain*, n° 55, 2015, p. 193-213. URL : <https://doi.org/10.3917/lgh.055.0193>, [consulté le 23 mai 2025].

32 La présence de ce danseur devenu ensuite critique, comparable à celle de Laurence Louppe devenue interprète chez Alain Buffard ou celles de Gérard Mayen et Jean-Marc Adolphe dans la création et la réception critique de ces œuvres, souligne la volonté des artistes de connaître l'histoire et les enjeux du geste postmoderne pour l'intégrer à la fabrique chorégraphique des années 1990/2000. Voir Isabelle Ginot, « Un lieu commun », *Repères, cahier de danse*, n° 11, 2003, p. 2 : « Nombre de non-

danseurs prennent pied sur scène, exposant ainsi leurs présences non-virtuose mais aussi spectacularisant leurs pratiques intellectuelles, techniques ou autres ».

33 Nous nous référons ici à l'ouvrage collectif de Carole Boulbès (dir.), *Femmes, attitudes performatives, aux lisières de la performance et de la danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.

34 Mark Tompkins, « Complexités en danse-performance, avec et par Mark Tompkins (entretien conduit par Aurore Després) », dans Aurore Després, *op.cit.*, p. 463.

35 *Ibid.*

36 En témoigne la publication suivante issue de leurs correspondances et échanges : *Histoire(s) et lectures : Trisha Brown/Emmanuelle Huynh*, Emmanuelle Huynh, Denise Lucioni et Julie Perrin (dir.), Dijon, Les Presses du réel, 2012.

37 Celui-ci analyse trois décennies de mutations du champ chorégraphique français à partir du lieu pivot qu'est le Centre National de danse contemporaine d'Angers (CNDC), créé en 1978, et dans lequel ce sont formés nombres d'interprètes et chorégraphes sous l'influence d'artistes et pédagogues étasuniens (Alwin Nikolais et Viola Faber notamment), voir Gérard Mayen, *Un pas de deux France-Amérique : 30 années d'invention du danseur contemporain au CNDC d'Angers*, Paris, éditions l'entretemps, 2012.

38 C'est au Black Mountain College, à l'été 1952, que John Cage présente *Untitled Event*, considéré comme le premier *happening* de l'histoire, aux côtés de Merce Cunningham à la danse, David Tudor au piano dans un espace conçu par le peintre Robert Rauschenberg.

39 Céline Roux, *Danse(s) Performative(s)*, *op. cit.*, p. 133.

40 Johanna Renard, « Démontrer la danse : les danses-conférences d'Yvonne Rainer dans les années 1960 », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines*, n° 5, 2020, URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/106?lang=fr>, [consulté le 14 avril 2025].

41 C'est également cette importance donnée au discours dans l'économie d'une œuvre dansée qui nous fait choisir l'appellation *conceptuelle* pour qualifier le travail des artistes français des années 1990/2000. Précisons cependant, au sujet de cet héritage des postmodernes américains, que la conceptualisation de la danse n'implique pas nécessairement ce travail de commentaire ou l'usage du langage.

42 Johanna Renard, *op. cit.*

43 *Parades and changes*, version de 1965 reprise par la chorégraphe Anna Halprin en 2004 au Centre Pompidou dans le cadre du Festival d'Automne à Paris et *Parades and changes, replays*, (re)création d'Anne Collod à l'occasion de la biennale de la danse de Lyon 2008.

44 Notons également outre l'historique *Quand les attitudes deviennent forme* – conçue par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne en 1969 – les grandes expositions importantes dans ce contexte de création qui ont marqué et influencé les chorégraphes conceptuels : *Hors limites, l'art et la vie* (1952-1994) au Centre Pompidou (1994/1995), *Féminin masculin : Le sexe de l'art* au Centre Pompidou (1995), *l'art au corps, le corps exposé* au MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (1996) ou encore la rétrospective Bruce Nauman au Centre Pompidou (1997/1998).

45 Anna Halprin, à l'origine de la performance, commissariat d'exposition conçue par Jacqueline Caux, Musée d'art contemporain de Lyon, 8 mars – 14 mai 2006.

46 Mouvement artistique d'avant-garde japonais (1954-1972) fondé par Jirō Yoshihara, centré sur le corps et ses expérimentations concrètes, traduction littérale du mot *gutaï*. Dans *Parades and changes*, après s'être livrés à une série d'actions quotidiennes, les interprètes nus sur le plateau jouent avec d'immenses feuilles de papier qui les dissimulent, les cachent et les dévoilent à mesure que celles-ci sont déchirées avec frénésie, rappelant le célèbre *Passage* dans le craft du performeur japonais Saburo Murakami.

47 Au sujet de la parole dans l'espace muet de la danse, voir : Vangelis Athanassopoulos (dir.), *Quand le discours se fait geste – regards croisés sur la conférence-performance*, Dijon, les Presses du réel, 2018. Notamment la contribution d'Anaël Lejeune, « L'artiste en historien de l'art : la conférence-performance aux États-Unis dans les années 1960 », p. 19-45.

48 Sur la théâtralité du travail de Lucinda Childs, voir Lou Forster, *Page à la main : Lucinda Childs et les pratiques de danse lettrée*, thèse de doctorat sous la co-direction de Béatrice Fraenkel (Centre Maurice Halbwachs - CMH) et Carrie Lambert-Beatty (Harvard University), 2024.

49 « Ce que j'ai essayé de faire [...] était de trouver une sorte de "degré zéro de la littérature" pour la danse », Jérôme Bel dans Gérald Siegmund, *Ballet International*, Tanz aktuell, avril 1997.

50 Jérôme Bel, *Jérôme Bel* : 1995, « Jérôme Bel », échange avec Marianne Alphant, captation vidéo dans le cadre de la série *Revue* parlées, Histoire des trente : 1977/2007, Centre Pompidou, 2007. URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/826OZOE>, [consulté le 1^{er} décembre 2025].

51 L'écriture blanche renvoie précisément ici aux travaux de Roland Barthes, notamment son ouvrage *le degré zéro de l'écriture* (1953) centré sur la recherche, en littérature, d'une forme minimale et d'un style neutre.

52 Voir Julie Perrin, *Figures de l'attention – cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, les Presses du réel, 2013, p. 95-127.

53 Précisons, à toutes fins utiles, que ce spectacle fait partie du corpus étudié par RoseLee Goldberg dans un chapitre dédié aux enjeux du corps dans la performance, *Performances, l'art en action*, *op. cit.*, p. 118.

54 Au sujet de l'exemple européen de l'actionnisme viennois, l'usage de la peinture chez Yves Klein ou les pionniers de la performance inspirés par l'*action painting* voir Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage, violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.

55 « Je ne fais pas de danse mais je fais de la chorégraphie : la danse c'est le mouvement du corps dans l'espace et le temps, la chorégraphie ça peut être tirer sa peau, etc. C'est chorégraphié, ce n'est pas un happening, tout est décidé. », Jérôme Bel, *Jérôme Bel* : 1995, « Jérôme Bel », échange avec Marianne Alphant, *op. cit.*

56 Alexandra Baudelot, Jennifer Lacey & Nadia Lauro – *Dispositifs chorégraphiques*, Dijon, les Presses du réel, 2007, p. 56. C'est au sujet du travail de cette dernière qu'Alexandra Baudelot emploie l'expression de « dispositif chorégraphique » que nous transposons ici à l'œuvre de Jérôme Bel.

57 Céline Roux, « Pratiques performatives/corps critiques, Dispositif(s), protocole(s), installation(s), etc. pour un décadre du vocabulaire chorégraphique », 2007, *Geste en éclats, Art, danse et performance*, *op. cit.*, p. 166.

58 « Je travaille le théâtre et je vois ce que ça produit. J'emploie le mot théâtre au sens du dispositif [...] Je ne vais jamais utiliser le théâtre pour produire quelque chose externe au théâtre [...] j'essaye de produire de l'événement théâtral. », Jérôme Bel, *Jérôme Bel* : 1995, « Jérôme Bel », échange avec Marianne Alphant, *op. cit.*

59 Jérôme BEL, entretien avec Clyde Chabot, in Chabot Clyde (dir.), *Théâtre/Public*, n° 184 : « Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique », 2007, sur le site de Jérôme Bel. URL : <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=5&cid=214>, cité in Bénédicte Boisson, Laure Fernandez, Éric Vautrin, *Le cinquième mur, formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, Dijon, Les Presses du réel, 2021, p. 38.

60 Extrait du monologue de Laurence Louppe dans *Dispositifs 3.1* (2001), d'Alain Buffard.

61 Fabienne Arvers, entretien avec Alain Buffard, « Alain Buffard et ses dispositifs », *Les Inrockuptibles*, 28 mars 2001.

62 François Frimat, *Alain Buffard, Good Boy*, Fanny De Chaillé, Laurent Sebillote et Cécile Zoonens (dir.), Dijon, les Presses du réel, 2020, p. 184.

63 *Ibid.*, p. 91.

64 Cette figure du satyre apparaît dans l'œuvre vidéo *Cremaster 4*, réalisée par Matthew Barney en 1994.

65 Voir à ce titre l'article de Lou FORSTER consacré aux dispositifs citationnels dans l'œuvre de Buffard, « Clinique du geste », *Alain Buffard, Good Boy*, *op. cit.*, p. 82-87.

66 Outre les célèbres vidéos de Bruce Nauman, citons l'art vidéo de Paul McCarthy, Mike Kelley ou encore Jack Smith.

67 Créée en février 1964 au Surplus Dance Theater de New York, cette performance prend la forme d'une conférence où Robert Morris entame l'exposé des premières pages de l'essai « Iconography and Iconology » (1939) signé par l'historien américain Erwin Panofsky. Un décalage de plus en plus perceptible entre la bande-son et la prise de parole témoigne de la désynchronisation assumée entre l'énoncé de Panofsky et Morris en charge d'en transmettre le discours. Pour une analyse complète, voir Anaël Lejeune, « L'artiste en historien de l'art : la conférence-performance aux États-Unis dans les années 1960 », dans *Quand le discours se fait geste – regards croisés sur la conférence-performance*, Vangelis Athanassopoulos (dir.), *op. cit.*, p. 26-31.

68 Nous retranscrivons ici la parole de Laurence Louppe dans *Dispositifs 3.1* à partir de la captation réalisée au Centre Pompidou.

69 *Ibid.*

70 Monologue de Laurence Louppe dans *Dispositifs 3.1*, retranscrit in *Alain Buffard, Good Boy, op. cit.*, p. 287.

71 Le neutre chorégraphique – quête partagée par la première génération de conceptuels Français, en témoigne l'exemple de Jérôme Bel sous l'influence de Barthes dans notre partie précédente – est l'une des caractéristiques de la danse postmoderne selon l'historienne américaine Sally Banes, in *Terpsichore in sneakers, post-modern dance*, Middletown, Wesleyan University Press, 1987.

72 Laurence Louppe dans *Dispositifs 3.1, op.cit.*

73 Notamment le travail de Kurt Schwitters et Bernard Heidsieck dans celui de Fanny de Chaillé, pour la centralité du texte, la portée du langage et sa fonction performative en accord avec les travaux de John AUSTEN. Voir Éric Vautrin, « Votre nom en français ou les performances du texte », dans « Postérité de la performance en France : la dissémination de la notion d'expérience à travers les arts », *Théâtre/Public*, n° 191, 2008, p. 88-91.

74 Fanny De Chaillé, entretien avec Aurélien Degrez, *op. cit.* Le geste de Fanny de Chaillé s'inscrit à la lisière de la danse et du théâtre, ainsi peut-on voir dans son travail une attention portée tantôt aux langages formels de la danse et plus spécifiquement parfois au théâtre et au langage dramatique, comme tel est le cas dans *Ta ta ta* (2005).

75 Voir Mette Ingvarsten, entretien avec Bénédicte Boisson, enregistrement sonore de la Pause théâtre de l'Université Rennes 2, « Nouvelles écritures et interdisciplinarité VII : nudité et politique », 20 novembre 2014. URL : <http://www.lairedu.fr/media/audio/conference/mette-ingvarsten-choregraphie-interprete-performeuse/>, [consulté le 3 décembre 2025].

76 Nous soulignons dans le *Yes Manifesto* les passages qui corroborent l'investissement nouveau de théâtralité, spectacularité ou artificialité.

77 Gérard Mayen, « À quoi sert l'Amérique ? », in *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (XL)/The Publication*, 2016, création de Trajal Harrell sous forme de magazine *Vogue*, *Vogue Not* (2017), p. 36. URL : <http://www.cnd.fr/fr/file/file/80/inline/harell.pdf>, [consulté le 29 mai 2025].

78 *Manifesto Marathon*, manifestation conçue par Hans Ulrich Obrist, Londres, 17 et 18 octobre 2008. Nous soulignons.

ABSTRACTS

Français

Apparue au cours des années 1990, la danse conceptuelle française entretient un dialogue étroit avec l'héritage des avant-gardes nord-américaines des années 1950-1970, notamment celui de l'art performance et de la *post-modern dance*. À partir des phénomènes de reprise chorégraphique et de citation, cette contribution examine la manière dont des artistes pionniers, tels que Jérôme Bel et Alain Buffard, ont remis en question les cadres disciplinaires de la danse et élaboré un rapport critique au médium chorégraphique, en privilégiant le concept et le processus de création. L'analyse de *Dispositifs 3.1* (2001) d'Alain Buffard met en lumière le rôle pivot du chorégraphe dans la redéfinition des enjeux de la représentation et de la spectacularité, à l'articulation de générations conceptuelles distinctes. Enfin, une génération ultérieure, incarnée notamment par Fanny de Chaillé et Mette Ingvarsten, prolonge cet héritage en réinvestissant une théâtralité assumée, tout en maintenant une réflexion active sur la mémoire, la transmission et l'historicité des gestes, contribuant ainsi à l'élaboration de pratiques chorégraphiques conceptuelles diverses à partir de généalogies partagées.

English

Emerging in the 1990s, French conceptual dance maintains a close dialogue with the legacy of the North American avant-garde of the 1950s-1970s, particularly that of performance art and postmodern dance. Based on the phenomena of choreographic revival and quotation, this contribution examines how pioneering artists such as Jérôme Bel and Alain Buffard have challenged the disciplinary frameworks of dance and developed a critical relationship with the choreographic medium, focusing on the concept and the creative process. The analysis of Alain Buffard's *Dispositifs 3.1* (2001) highlights the pivotal role of the choreographer in redefining the issues of representation and spectacularity at the intersection of distinct conceptual generations. Finally, a later generation, embodied in particular by Fanny de Chaillé and Mette Ingvarsten, continues this legacy by reinvesting in an assumed theatricality, while maintaining an active reflection on memory, transmission, and the historicity of gestures, thus contributing to the development of diverse conceptual choreographic practices based on shared genealogies.

INDEX

La danse conceptuelle française, pionnière-héritière de la performance nord-américaine ? une théâtralité chorégraphique en dialogue

Mots-clés

danse conceptuelle, reprise, performance art, postmodern dance, théâtralité, généalogie artistique

Keywords

conceptual dance, reenactment, performance art, postmodern dance, theatricality, artistic genealogy

AUTHOR

Aurélien Degrez

Ancien étudiant de l'ENS Ulm, Aurélien Degrez est doctorant à l'Université de Rennes 2, membre du projet RELIRE (Refaire les liens, inverser le regard. Pratiques, discours et histoires du théâtre, de la performance et des scènes performantielles - 1950/2020) et rédige actuellement une thèse consacrée à l'histoire institutionnelle et artistique de la Ménagerie de Verre, sous la direction de Bénédicte Boisson et Marion Denizot.