Déméter
ISSN : 1638-556X
Éditeur : Université de Lille

14 | Hiver | 2025
Défaire les histoires disciplinaires : frictions et appropriations réciproques entre théâtre et performance (de 1950 à nos jours)

Quand la reprise (re)fait (l')histoire : à propos de *Cour d'honneur* de Jérôme Bel, *Une autre histoire du théâtre* de Fanny de Chaillé et *Performeureuses* d'Hortense Belhôte

When reenactment (re)makes (hi)story : about Cour d'honneur *of Jérôme Bel,* Une autre histoire du théâtre *of Fanny de Chaillé et* Performeureuses *of Hortense Belhôte.*

Marie Quiblier

---

https://www.peren-revues.fr/demeter/2460

DOI : 10.54563/demeter.2460

Référence électronique
Marie Quiblier, « Quand la reprise (re)fait (l')histoire : à propos de *Cour d'honneur* de Jérôme Bel, *Une autre histoire du théâtre* de Fanny de Chaillé et *Performeureuses* d'Hortense Belhôte », *Déméter* [En ligne], 14 | Hiver | 2025, mis en ligne le 30 janvier 2026, consulté le 01 février 2026. URL : https://www.peren-revues.fr/demeter/2460

Droits d'auteur
CC-BY-NC

Quand la reprise (re)fait (l')histoire : à propos de *Cour d'honneur* de Jérôme Bel, *Une autre histoire du théâtre* de Fanny de Chaillé et *Performeureuses* d'Hortense Belhôte

When reenactment (re)makes (hi)story : about Cour d'honneur *of Jérôme Bel,* Une autre histoire du théâtre *of Fanny de Chaillé et* Performeureuses *of Hortense Belhôte.*

Marie Quiblier

PLAN

Situer la réflexion : la reprise comme voie d'accès à une histoire défendue
Cour d'honneur, une affaire de disparition : de la possibilité de raviver l'expérience vécue
Performeureuses, une histoire de posture(s) : de l'intérêt de remonter le fil
Une autre histoire du théâtre, une question de point de vue : de la nécessité d'élargir le cadre
Performer l'histoire : la reprise comme voie de débordement des catégories instituées
Performer l'histoire de la performance, de la danse ou du théâtre ?

TEXTE

1 Au départ de ce texte, il y a d'abord une forte résonance entre trois œuvres rétrospectives et réflexives. *Cour d'honneur* de Jérôme Bel, *Performeureuses* d'Hortense Belhôte et *Une autre histoire du théâtre* de Fanny de Chaillé ont en commun de proposer de faire retour sur le passé pour (re)composer une histoire du spectacle vivant sur scène (qu'il s'agisse de la danse, du théâtre ou de la performance). Ils constituent donc à ce titre des spectacles sur l'histoire du spectacle.

2 Avec *Cour d'honneur* créée en 2013 pour la 67e édition du festival d'Avignon, Jérôme Bel souhaite retrouver la mémoire du théâtre à travers les témoignages de spectateur·ices qu'il invite à monter sur la scène du Palais des Papes pour partager leurs souvenirs. Troisième opus de la série des conférences spectaculaires d'Hortense Belhôte, *Performeureuses* présentée en 2022 propose une histoire de la performance en danse contemporaine constituée à partir des références

récoltées auprès d'artistes et chercheur·euses du secteur chorégraphique. Dans *Une autre histoire du théâtre*, Fanny de Chaillé s'intéresse à l'évolution de la pratique théâtrale et au travail des acteur·ices. Elle convie sur scène quatre jeunes comédien·nes (Malo Martin, Tom Verschueren, Margot Viala, Valentine Vittoz) à explorer cette histoire en s'appuyant sur des archives vidéos et sur leurs propres vécus.

3 Qu'est-ce qui pousse les artistes à s'engager dans des démarches de création de type historique ? Pourquoi choisissent-ils d'investir l'espace scénique pour faire retour sur ce (ceux) qui les précède(nt) ? Qu'est-ce que la performance *en live* permet que le support écrit n'offre pas ? Quelles alternatives aux histoires de la danse déjà existantes, ces formes scéniques présentent-elles ? Quelles réflexions sur l'histoire et l'historiographie suscitent-elles ? Pour examiner les tenants et aboutissants de ces œuvres, je propose de considérer les discours des auteur·es au regard des méthodologies employées par chacun·e *pour faire l'histoire du spectacle* sur scène.

4 Les trois pièces étudiées ont pour particularité d'être des créations d'artistes actif·ves depuis et dans le champ chorégraphique français. Alors que Fanny de Chaillé et Jérôme Bel commencent leurs carrières en tant que danseur·euses formé·es au sein d'un conservatoire pour l'une et au CNDC d'Angers pour l'autre avant de signer leurs propres créations ; Hortense Belhôte, elle, est comédienne et historienne de l'art de formation, mais développe principalement ses activités dans le milieu de la danse contemporaine, que ce soit en tant qu'interprète pour des chorégraphes ou en tant qu'auteure de ses performances (diffusées dans le réseau des professionnel·les du secteur chorégraphique avant de circuler bien au-delà aujourd'hui).

5 Cette connexion des trois auteur·es du corpus à la danse contemporaine française est-elle fortuite ? Faut-il en tirer une quelconque conclusion sur l'appétence du champ chorégraphique à faire retour sur son passé ?

Situer la réflexion : la reprise comme voie d'accès à une histoire défendue

6 Dans les années 1990-2000, le champ chorégraphique français est marqué par un *mouvement* qui porte l'attention des artistes, des institutions et des professionnel·les sur des enjeux de transmission (des danses) et d'historicisation (des œuvres). La singularité de ce retour, c'est qu'il est d'abord impulsé par les créateur·ices qui s'engagent notamment par la voie de la reprise, à interroger l'histoire qui les constitue, en revisitant les œuvres qui les ont précédé·es. Ces démarches artistiques ont vu s'agréger autour d'elles un corpus théorique composé de notions empruntées à d'autres disciplines et de concepts élaborés par les études chorégraphiques, pour accompagner et nommer les enjeux esthétiques et historiques de ce tournant : *reenactment*[1], (re)construction[2], corps-archive[3], citation[4] et intergestualité[5] sont alors entrés dans le vocabulaire de la recherche en danse.

7 Non loin de là, et au même moment, l'art de la performance (qui s'est formalisé et a été institué en tant que tel dans le milieu des arts visuels) se posait des questions similaires. Alors que certain·es arpentaient les musées pour rejouer la performance dans le *white cube*, d'autres expérimentaient les possibilités de la reprise dans la boîte noire. Les préoccupations convergent faisant se croiser des artistes, des corpus et des contextes issus de disciplines *a priori* distinctes. Depuis le champ chorégraphique, plusieurs exemples font état de ces porosités. En 2000, au moment de délaisser définitivement l'espace scénique, Tino Sehgal imagine un spectacle en forme de rétrospective : *Sans titre* se présente comme une succession de citations de gestes empruntés à l'histoire de la danse et de la performance. En 2008, Boris Charmatz initie un Musée de la danse en lieu et place du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne et y développe un programme d'expositions vivantes qui font la part belle à la réinterprétation d'œuvres du passé. En 2012, Xavier Le Roy conçoit sa *Rétrospective par Xavier Le Roy* à la fondation Tapiès à partir d'extraits de pièces de son répertoire repris en live par des

danseur·euses disséminé·es dans les espaces d'exposition. En 2014, Anne Juren et Annie Dorsen créent *Magical*, un spectacle composé de gestes iconiques de l'art de la performance qu'elles empruntent à des figures historiques comme Marina Abramovic, Martha Rosler, Yoko Ono, Valie Export et Carolee Schneeman. Ce ne sont que quelques exemples de la curiosité, voire de la témérité des artistes chorégraphiques à regarder ailleurs et à déplacer leurs attentions et intentions, en dehors de leurs champs disciplinaires *stricto sensu*.

8 Pour autant, la reprise d'une œuvre existante n'a pas la même portée esthétique et historique, en fonction du cadre de représentation dans lequel elle s'élabore. En danse contemporaine, le régime d'existence des œuvres repose sur le postulat de leur réitérabilité : « Des œuvres tout-terrain, en quelque sorte, jouant à nier l'événementialité de leur donation et à s'en abstraire. Un soir ici, un soir là-bas, dans tel théâtre, dans tel autre, et pourtant, imperturbablement, la *même* œuvre [6] » Passant sous silence l'écart existant entre différentes occurrences, le monde chorégraphique s'est organisé et perpétué sur l'idée communément admise d'une stabilité de l'œuvre à l'intérieur de l'espace neutralisé de la boîte noire. Dans les arts visuels, le *reenactment* envisagé comme la répétition d'une action qui a déjà eu lieu s'est élaboré en réaction à la règle de l'unicité de l'événement artistique qui prévalait aux origines de la performance. Dans un contexte, celui de la danse, la reprise en tant que renouvellement d'une forme du passé est un impensé, dans l'autre, celui de l'art-performance, elle est une exception qui contrevient aux préceptes du « genre ».

9 Faut-il pour autant se résigner à ce que les œuvres chorégraphiques et performatives n'existent que dans le moment de leur (re)présentation publique ? L'ici et maintenant de l'événement spectaculaire ou performatif induit-il de fait l'atemporalité de ce qui se joue sur scène ?

10 C'est précisément en réaction (ou en réponse) à cette obsolescence programmée de l'œuvre chorégraphique que se constitue en France au tournant des années 1990-2000 une « *culture de la citation* [7] » défendue par les artistes eux-mêmes (et caractérisée comme telle par Isabelle Launay dans son ouvrage dont je reprends l'intitulé ici). Dans ce dialogue renouvelé de la danse contemporaine avec son passé, la

reprise est devenue un geste artistique récurrent qui ouvrait sur la possibilité de faire coexister différentes temporalités de l'œuvre chorégraphique sur scène et de discuter de ses conditions d'existence au sein même de la représentation. L'écart (ou la relation) entre passé et présent s'offrait alors comme un espace de problématisation des pratiques du champ chorégraphique, notamment en matière de création et de transmission des œuvres [8]

11 Les trois cas étudiés s'inscrivent dans la continuité de cette dynamique impulsée quelque vingt années auparavant. Non seulement parce que Jérôme Bel et Fanny de Chaillé ont été des chevilles ouvrières de cet élan rétrospectif et réflexif du début du 21e siècle, mais aussi et surtout parce que *Cour d'honneur*, *Performeureuses* et *Une autre histoire du théâtre* questionnent les possibilités d'actualiser des œuvres du passé au sein d'histoires (re)présentées dans les limites de temps et d'espace du cadre spectaculaire. « Écrire l'histoire, c'est gérer un passé, le circonscrire, organiser le matériau hétérogène des faits pour construire dans le présent une raison [9] » L'histoire en actes engage le corps et induit dans le passage des mots aux gestes, une remise en mouvement (et au travail) des généalogies consacrées et des catégories instituées. Quels sont les objets dont Jérôme Bel, Hortense Belhôte et Fanny de Chaillé se proposent de faire l'histoire ici ? Avec quels matériaux ? Pour et vers quelles raisons ?

12 Si comme l'écrit Susan Leigh Forster :

> Chorégraphier l'histoire, c'est, en premier lieu, s'assurer que l'histoire est faite par des corps et, ensuite, reconnaître que tous ces corps, se mouvant et en documentant leurs mouvements, en apprenant le mouvement passé, conspirent continuellement ensemble et sont objet de conspiration [10],

je souhaiterais mettre au jour ici ce à quoi conspirent les corps en scène dans les histoires chorégraphiées de Jérôme Bel, Hortense Belhôte et Fanny de Chaillé.

Cour d'honneur, une affaire de disparition : de la possibilité de raviver l'expérience vécue

> Jérôme Bel voulait faire depuis longtemps un spectacle sur la mémoire d'un théâtre. On sait que des spectacles, de la représentation spectaculaire proprement dite, il ne reste rien, sinon dans la mémoire des spectateurs qui ont assisté aux représentations. Car c'est justement la nature même du spectacle vivant que de mourir, de disparaître [11]

13 C'est de cette réflexion liminaire que Jérôme Bel crée en 2013 *Cour d'honneur*, spectacle dans lequel il invite quatorze spectateur·ices à monter sur la scène avignonnaise pour partager leurs souvenirs de la cour d'honneur. Les propos tenus ici méritent qu'on s'y arrête car l'assertion qui consiste à considérer et à estimer les expériences du·de la spectateur·ice comme un matériau digne d'intérêt est loin d'être admise. Comme le soulignent Claire Lechevalier et Fabien Cavaillé,

> il existe depuis bien longtemps un discours théorique ou analytique sur la réception du théâtre, sur la présence et l'activité des êtres qui assistent à la séance. Mais à bien y regarder, le spectateur est un objet d'études différent de ces premières perspectives, non seulement parce qu'on le prend comme un individu, mais aussi parce que son individualité est toujours reliée, par de multiples attaches, à l'œuvre, à l'événement de la représentation et à l'assemblée qui se constitue autour de celle-ci [12].

14 Autrement dit, la prise en compte de l'expérience du spectateur·ice dans les études théâtrales et chorégraphiques est récente, et relativement minoritaire dans les recherches historiques ou esthétiques. Face à la parole de l'auteur·e, les récits des spectateur·ices ne font pas le poids. En danse, ce sont précisément des pièces comme *Cour d'honneur* ou encore *histoire(s)* d'Olga de Soto, créée en 2003, qui ont participé à mettre en lumière ces témoins de l'histoire de l'art chorégraphique, et à valoriser les potentialités d'un matériau jusque-

là invisibilisé : les mémoires de celles et ceux qui ont assisté à l'événement[13].

15 Si Jérôme Bel s'intéresse aux souvenirs des spectateur·ices, c'est pour y retrouver les spectacles du passé. Autrement dit, sa démarche s'inscrit dans le contexte d'une histoire de l'art occidental qui s'est élaborée (à la fois idéologiquement et concrètement) à l'appui de *ce qui reste*, à partir des traces tangibles, pérennes, stables. Pour Jérôme Bel, l'immatérialité de la représentation spectaculaire pose un problème majeur, celui de ne *rien* conserver (pour reprendre la rhétorique utilisée dans le texte de présentation de *Cour d'honneur*), problème qui justifie le mouvement rétrospectif dans lequel il s'engage alors.

16 *Cour d'honneur* réunit sur scène quatorze spectateur·ices qui s'adressent à un public qui se trouve être en 2013 dans la même situation qu'elles et eux quelques années auparavant, à savoir, assis·es dans les gradins de la Cour d'honneur devant un spectacle du festival d'Avignon. Au-delà du jeu de la réciprocité entre la scène et la salle, la façon dont les prises de parole des témoins s'enchaînent produit un effet d'accumulation. Quand l'un·e s'exprime avec aisance, l'autre intervient de manière fébrile et agitée, quand l'un·e récite son texte d'une voix monocorde à peine audible, l'autre se laisse envahir par l'émotion et les larmes. Les souvenirs rapportés sont entrecoupés de séquences théâtrales et chorégraphiques dont on comprend rapidement qu'il s'agit d'extraits de pièces évoquées précédemment par les spectateur·ices en scène. Les mêmes interprètes, les mêmes costumes, les mêmes musiques sont rejoués à l'identique (ou quasiment)[14] C'est la similarité entre la scène décrite par le·la spectateur·ice et la séquence interprétée par le·la professionnel·le qui garantit l'effectivité de la citation. Les reprises des œuvres du passé surgissent ainsi sous forme d'extraits *incarnés* présentés dans le prolongement des propos des témoins.

Fig. 1. *Cour d'honneur* de Jérôme Bel © photo Christophe Raynaud de Lage

17 Du présent de la remémoration au passé de la reconstitution (même si celle-ci se concentre exclusivement sur l'interprète), *Cour d'honneur* invite ainsi son public à voyager entre différentes temporalités de l'œuvre. En convoquant *pour de vrai* l'objet du souvenir, la reprise intervient dans le cours du spectacle comme une manière d'accompagner la résurgence des souvenirs du témoin sur scène d'une part, et de soutenir le travail de l'imaginaire du·de la spectateur·ice dans les gradins d'autre part. Finalement, ce sont moins les gestes du passé, que l'activité mémorielle qui est ici (re)mise en jeu et partagée des deux côtés du quatrième mur.

18 « Toute volonté d'archiver en danse doit conduire à une volonté de réinterpréter les chorégraphies[15] ». Si avec le concept de « corps-archive », André Lepecki met en exergue le fait que le corps du·de la danseur·euse n'est pas qu'un lieu de dépôt des mémoires de l'art chorégraphique, mais bien plus un agent de la fabrique des archives, la réciprocité du dispositif dramaturgique de *Cour d'honneur* nous invite également à considérer le corps-archive du·de la spectateur·ice, et à reconnaître que c'est aussi par la voie de la réception que pourrait s'envisager l'écriture d'une histoire *incorporée* du spectacle vivant. Dans *Cour d'honneur*, la participation du·de la specta-

teur·ice sur scène est révélatrice des potentialités de son activité dans les gradins.

Performeureuses, une histoire de posture(s) : de l'intérêt de remonter le fil

19 « Ce cours propose de revisiter l'histoire de la "performance" en danse contemporaine en l'inscrivant dans une histoire mondiale des corps en mouvement[16] ». L'ambition initiale de *Performeureuses* telle qu'énoncée ici ouvre d'emblée sur des questions de définition et de délimitation de disciplines artistiques connexes. La singularité de la formulation tient à la façon d'articuler les catégories et d'enchâsser la performance à l'intérieur de la danse contemporaine. L'usage des guillemets qui entourent le mot « performance » accentue l'ambivalence. À quelle acception du terme « performance » Hortense Belhôte se réfère-t-elle ? À cela s'ajoute la mention de « l'histoire mondiale des corps en mouvement ». S'il va de soi qu'il ne s'agit pas d'un genre ou d'un médium institué en tant que tel, l'ensemble ainsi désigné est particulièrement flou, et sujet à interprétation. Cette première phrase extraite du texte de présentation de *Performeureuses*, à défaut de situer l'objet de la prise artistique et historique, met en exergue sa duplicité et son instabilité.

20 En ouverture de sa conférence, la comédienne et historienne de l'art précise :

> Quand on m'a commandé une conférence sur l'histoire de la performance en danse contemporaine, j'étais un peu dubitative. Parce que la performance, c'est quand même très compliqué à nommer. La danse contemporaine, je n'ai toujours pas compris ce que c'était vraiment. Le seul mot que je comprenais un peu, c'était histoire. Mais comme la performance c'est un art du présent, j'ai donc décidé de faire une histoire au présent[17]

21 Hortense Belhôte convoque elle aussi l'argument de la temporalité de l'art de la performance pour justifier sa méthodologie qui consiste à partir du temps présent pour remonter le fil de l'histoire. C'est pour-

quoi, plutôt que de chercher dans les livres, elle propose d'aller interroger des performeur·euses qu'elle définit comme étant « actives sur les scènes contemporaines[18] ». L'artiste situe là encore *son objet* (à savoir l'histoire de la performance) au sein du champ de la danse contemporaine. Par ailleurs, elle se présente elle-même comme étant à la fois comédienne, performeuse et historienne de l'art accueillie par la danse contemporaine pour ses qualités de « sosie pourrie de Dalida, qui parle beaucoup et aime montrer ses seins[19] ». Ce faisant, elle se positionne elle aussi à la croisée des champs disciplinaires qu'elle propose d'examiner dans sa conférence, témoignant par son parcours et ses expériences, des dynamiques de transversalité entre la danse, la performance et le théâtre.

22 Fidèle au procédé qu'elle a mis en place depuis sa première conférence sur le football féminin en 2019, Hortense Belhôte part d'abord à la rencontre de témoins pour récolter des *petites* histoires qu'elle rapporte et recompose sur scène de manière à retracer progressivement l'évolution de la pratique à laquelle elle s'intéresse, à savoir la performance. Pour *Performeureuses*, c'est à d'autres artistes de performance[20] qu'elle s'adresse pour leur demander de lui confier leurs « panthéons personnels », et ce sans aucune restriction (artistique, géographique ou historique). Elle en ressort avec une liste pléthorique, non exhaustive et éminemment subjective, de noms de performeur·euses qui font figure d'exemples pour les personnes interrogées. Le résultat de l'enquête réunit dans un même ensemble une disparité de profils en termes d'âges, de parcours, de renommée et de contextes géographiques : des artistes consacré·es côtoient d'illustres inconnu·es, des figures imposées de l'histoire de la danse croisent des ami·es de l'artiste, des danseur·euses, comédien·nes, plasticien·nes, auteur·ices, musicien·nes se mêlent à des personnalités du monde de la nuit, à des activistes, des militant·es… À partir des sources collectées auprès d'artistes *de terrain*, Hortense Belhôte constitue une histoire élargie de la danse débordante bien au-delà des frontières artistiques et géographiques. Difficile de ne pas penser au récit majoritaire de la danse contemporaine occidentale tel qu'il est présenté dans les ouvrages de vulgarisation, sous la forme d'une succession de noms qui, de maître à élève, constitue deux lignées distinctes : d'un côté, la filiation allemande qui va de Rudolf Laban et Mary Wigman à Pina Bausch et de l'autre, la voie américaine qui

commence avec Isadora Duncan, Ruth Denis et Loïe Fuller et finit à Carolyn Carlson en passant par Martha Graham et Merce Cunningham. Cette *bi-polarité* délibérément caricaturale n'en demeure pas moins représentative de la façon dont l'histoire de la danse contemporaine s'est construite sur le motif de la transmission orale comme principe d'organisation des matériaux du passé, ce qui a favorisé une concentration des attentions sur certaines figures devenues incontournables (quand d'autres ont été totalement oubliées). Ce qui frappe devant *Performeureuses*, c'est d'entendre de nouveaux noms comme Diane Torr, Ana Mendieta ou Divine (pour ne donner que trois exemples d'artistes ayant œuvré dans des sphères distinctes) à l'intérieur du récit de celles et ceux qui ont marqué l'évolution des pratiques et des formes chorégraphiques, ou de constater des rapprochements entre des figures éloigné·es tant artistiquement que géographiquement. La scène artistique de Kinshasa trouve sa place auprès de Lorraine O'Grady et Nijinski, Déborah de Robernatis rencontre Tatsumi Hijikata et Galdys Bentley dialogue avec Valentine de Saint Point. Prenant l'histoire à rebours, *Performeureuses* propose de nouvelles généalogies construites sur le principe de l'affiliation, et non sur le mode de la filiation. Autrement dit, ce qui *fait l'histoire* (de la danse) n'est pas la relation de parenté, mais le sentiment d'appartenance.

23 Face à l'ampleur de la tâche et au débordement de son sujet, Hortense Belhôte fait le choix stratégique de convoquer Aby Warburg pour sortir de l'impasse méthodologique et mobiliser des concepts qui lui permettent de (re)tisser les fils à partir d'une liste totalement désordonnée de références. Elle commence son exposé en proposant à son public de considérer *Performeureuses* comme une survivance de la conférence du serpent[21] donnée en 1923 par l'historien d'art alors interné dans une clinique psychiatrique en Suisse. Par cette mise en situation, elle invite ses spectateur·ices à poser un regard renouvelé sur ce à quoi iels assistent, et à appréhender toutes les actions en scène comme des formes de reprise du passé. À partir de ce postulat, la comédienne déploie son propos en circulant dans les différents temps et espaces de l'histoire de la danse par la voie de la survivance utilisée à la fois comme outil conceptuel et comme motif performatif. S'appuyant sur l'idée que « les formes du pathos, c'est une manière d'étendre la question de la survivance aux positions

de corps[22] », elle relie des noms et compose des groupes affinitaires en fonction de postures qu'elle emprunte à l'analyse du *Printemps* de Botticelli par Aby Warburg. De Mercure à Zéphir, en passant par Vénus, Cupidon, Flore, Chloris, l'historienne de l'art s'arrête sur chaque personnage du tableau et élabore des regroupements de performeur·euses au regard de la portée artistique et politique de leurs démarches. Dans la première catégorie représentée par Mercure, le soignant (situé à gauche du tableau de Botticelli), Hortense Belhôte rassemble des performeur·euses comme Mabel Hampton, Bill T. Jones et Dore Hoyer dont les travaux ont une visée réparatrice. Autre exemple, l'historienne de l'art réunit sous l'égide de Flore, Féral Benga, Mercedes Baptista, Katherine Dunham et Victoria Santa Cruz, des artistes qui pratiquent selon elle l'art de l'esquive en référence à l'épisode des *Métamorphoses* d'Ovide qui voit Chloris se transformer en Flore après avoir été enlevée par Zéphir. De toutes ces performeur·euses, elle rapporte alors des récits de renversement de rapports de domination. Il y a donc celles qui réparent, celles qui se drapent, celles qui s'exposent, celles qui résistent, celles qui se transforment… Hortense Belhôte se réapproprie le concept du « *pathos formel* » pour examiner et éprouver au sein de sa conférence spectaculaire, la récurrence de motifs gestuels et de mobiles politiques dans l'histoire de la danse. Elle déploie son argumentaire en articulant récits d'expériences, documents projetés, gestes reproduits en *live* et élabore ainsi, au présent de la situation performative, des rapprochements iconoclastes, en dépit de la cohérence géographique ou historique. Ajoutons à cela le fait qu'Hortense Belhôte se glisse elle-même, en tant qu'artiste de performance, dans les fils qu'elles tissent entre les époques et les contextes. Elle évoque ses anciennes performances, et s'auto-cite au sein des constellations d'artistes qu'elle compose progressivement dans sa conférence.

24 Si le prisme de la survivance permet à l'historienne de l'art de s'émanciper de la succession chronologique, de remonter le temps, de traverser les frontières, de se départir de l'autorité de la descendance ; chez son auditoire, il éveille l'attention à la résonance des mouvements et le rend sensible aux marques d'intergestualité. Comme le souligne Isabelle Launay :

> le geste en danse n'apparaît plus comme l'expression d'un sujet, mais comme le fruit d'une construction performative entièrement médiée. La fonction mimétique, l'intergestualité, l'intertextualité des formes chorégraphiques s'assument alors comme au fondement d'un acte de création. [...] Finalement, faisons-nous autre chose que de nous "entredanser"[23] ?

25 Alors que *Cour d'honneur* invitait à mobiliser la notion de « corps-archive » pour caractériser le travail du·de la spectateurice dans les gradins face à l'œuvre de Jérôme Bel, *Performeureuses* susciterait davantage celle de « corps-palimpseste » pour nommer l'exercice du regard à l'affût des traces du passé dans le jeu de la performeuse. « Appréhender le corps du danseur par cette approche métaphorique de "corps-palimpseste", c'est concevoir son ancrage dans le temps présent au regard d'une multitude de couches mémorielles[24] » Par la voie de la survivance, Hortense Belhôte dispose le·la spectateur·ice à percevoir le phénomène de sédimentation des gestes à même son propre corps au regard des images restituées à l'écran.

Performeureuses d'Hortense Belhôte © photo Fernanda Tafner

Une autre histoire du théâtre, une question de point de vue : de la nécessité d'élargir le cadre

> Raconter une autre histoire du théâtre ce serait raconter l'histoire d'un rituel, mais aussi d'une pratique : celle des acteur·rices. Sur scène, quatre jeunes acteur·rices exposent avec des moyens simples une histoire, celle de l'art dramatique, mais aussi la leur, celle des acteur·rices, en rejouant des scènes mythiques documentées grâce à des films, des enregistrements, des récits [25]

26 Fanny de Chaillé, elle, s'intéresse à l'histoire du théâtre. À l'inverse des exemples précédents, l'identification de l'objet d'étude ne pose *a priori* pas de difficulté. Fanny de Chaillé invite dans ce mouvement rétrospectif quatre jeunes acteur·ices à qui elle propose de fouiller dans les archives du théâtre pour y examiner les pratiques d'hier, au regard de ce que, elleux, expérimentent aujourd'hui dans la création contemporaine. Jouant de l'homophonie des formules, les interprètes d'*Une autre histoire du théâtre* l'annoncent dès le début du spectacle : « Qu'est-ce que serait notre histoire du théâtre ? ». Quand *l'autre histoire* de théâtre suggère de considérer un point de vue inédit, *la nôtre* reconnaît la valeur de la subjectivité. Le changement de perspective induit une double conséquence qui s'exprime dans le jeu de mots. Dans le champ des études théâtrales, prendre le parti de l'interprète, c'est non seulement emprunter une voie différente de celles de l'historien ou du metteur en scène qui font autorité, mais c'est également passer de l'extériorité du regard, à l'intimité du geste. Alors que l'histoire du théâtre occidental s'est majoritairement écrite depuis les pôles de la création ou, dans une moindre mesure, de la réception, *Une autre histoire du théâtre* invite à prendre le parti (et la place) du·de la comédien·ne qui devient à la fois le terrain d'investigation des recherches et l'instance d'énonciation du récit. Le choix opéré par Fanny de Chaillé renvoie à des démarches similaires d'artistes chorégraphiques qui donnent la parole aux interprètes révélant d'autres dimensions de la création chorégraphique : *Une hypothèse de réinterprétation* de Rita Quaglia (2009), *Numéro d'Objet* de Mickaël Phelippeau (2011), les portraits de

danseur·euses de Jérôme Bel (*Véronique Doisneau* en 2004, *Lutz Forster* en 2009 ou *Cédric Andrieux* en 2009), ou encore le projet scénique et éditorial *Ob.scène, récit fictif d'une vie de danseur* d'Enora Rivière (2013), pour ne citer que quelques exemples.

27 Après une scène d'introduction que le·la spectateur·ice identifie rapidement, au grain de la voix et au vocabulaire utilisé comme la réactivation d'un document d'archive, la pièce se poursuit par un échange entre les quatre acteur·ices à propos de la possibilité (ou non) de *faire* l'histoire du théâtre sur une scène. Iels s'adressent aux un·es et aux autres la question : Comment faire tenir l'évolution des formes théâtrales de l'Antiquité à nos jours dans la durée d'un spectacle ? Comment respecter la diversité des approches, des points de vue, des contextes ? S'accordant rapidement sur l'impossibilité de tout traiter, iels se questionnent alors sur les choix à faire. Quelles histoires ? Quelles périodes ? Quel·les auteur·es ? Quelles perspectives ? La discussion s'enlise… Le format spectaculaire révèle d'emblée ses limites et ses atouts : d'un côté, l'impossibilité de tout montrer, de l'autre l'opportunité de présenter l'envers du décor, d'un côté, l'échec annoncé de l'approche chronologique, de l'autre, les potentialités d'une histoire en actes qui permet de restituer ce qui ne se voit pas habituellement, à savoir l'expérience de l'interprète.

Une autre histoire du théâtre de Fanny de Chaillé © photo Marc Domage

28 *Une autre histoire du théâtre* présente une succession de scènes qui articule deux régimes discursifs et temporels : soit les comédien·nes interviennent en leurs noms pour témoigner de leurs propres réalités de professionnel·les en début de carrière, soit iels incarnent des acteur·ices du passé au travail dans des séquences rejouées à partir de documents d'archives. Le récit historique est pris en charge par de jeunes gens qui interprètent un rôle charnière, entre l'incorporation d'un héritage reçu par la voie de supports matériels, et la restitution d'un patrimoine vivant et réactualisé au prisme de leurs propres préoccupations. Si au début du spectacle, la ligne de démarcation entre ce qui est de l'ordre d'un passé révolu et ce qui appartient à chacun·e, est clairement signifiée au public par un intermède sonore (une cloche ou sonnerie), plus le spectacle avance, plus la frontière entre reprise et témoignage se floute. Tant et si bien que les interprètes d'aujourd'hui interviennent dans les récits de celleux d'hier : iels se coupent la parole, se contredisent, se commentent. Les temps se mêlent, s'emmêlent, mais l'instance énonciatrice est bien située au présent de la performance. Savamment orchestré et mis en scène par Fanny de Chaillé, le dérèglement temporel incite les spectateur·ices à (re)visiter l'histoire du théâtre dans une perspective achronique qui dépasse largement les limites de l'objet théâtral pour s'intéresser à la pratique. Des réflexions partagées sur la vocation aux questions de mise en scène, en passant par le jeu de l'acteur·ice, le travail du texte, la place de la scénographie ou la relation au public, *Une autre histoire du théâtre* aborde différents aspects de l'activité théâtrale, à différentes périodes historiques, mettant ainsi en lumière l'évolution des conventions et des normes qui organisent les pratiques des comédien·nes. Le spectacle propose ainsi une nouvelle version de l'histoire qui interroge ses sources et ses modèles. Ce faisant, Fanny de Chaillé invite à reconsidérer la grande histoire du théâtre à travers les récits des acteur·ices, à rencontrer les œuvres par le prisme des interprètes et à examiner l'expérience de la création sous l'angle du collectif et de l'analyse de la pratique.

29 *Une autre histoire du théâtre* focalise l'attention non pas sur les textes, les œuvres ou les événements, mais sur des façons de parler, de bouger, de s'adresser, de jouer… Face à ces quatre jeunes comédien·nes au travail et en questionnement, ce qui s'impose du point de

vue de la réception, c'est la corporéité spectaculaire du théâtre au sens où la définit Michel Bernard :

> Au lieu de voir le corps de l'acteur et du danseur comme une totalité morphologique, organisée et signifiante, c'est-à-dire une unité hiérarchisée de formes et de signes, nous sommes conviés à l'envisager comme la modulation temporelle et rythmique de microdifférences ou de légères distorsions qui affectent les opérateurs de la pragmatique corporelle. [...] la corporéité spectaculaire est une invitation à un autre regard et, par là, à une autre forme d'approche et d'analyse du théâtre et de la danse [26]

30 *Une autre histoire du théâtre* ne porte pas sur *ce qui a fait événement* dans le monde du théâtre, mais sur *ce qui a fait œuvre* dans la fabrique théâtrale. Saisir dans les corps en jeu des comédien·nes d'*Une autre histoire du théâtre*, l'évolution des voix, des présences, des mouvements, des récits, des imaginaires, des interprétations... En abordant ainsi les choses, la pièce de Fanny de Chaillé pose une question esthétique majeure relative à la définition même du théâtre en tant que catégorie artistique stabilisée :

> Un art du théâtre qui ne se pose plus la question des disciplines. Un art du théâtre avec des artistes qui ont assimilé l'histoire récente de l'hybridation des arts, produisant des histoires et des récits où chacun·e peut trouver sa place [27].

31 Et c'est d'ailleurs sur cette question de la place laissée au·à la spectateur·ice dans le dispositif spectaculaire que se termine *Une autre histoire du théâtre* comme une invitation à poursuivre la réflexion en prenant cette fois la focale de celles et ceux à qui les comédien·nes s'adressent : « L'expérience du théâtre, elle se passe là, le spectacle il se termine dans la salle, dans la tête des spectateurs, c'est eux qui fabriquent la dernière image [28] ».

32 Cette dernière scène du spectacle de Fanny de Chaillé renvoie au projet de Jérôme Bel qui avec *Cour d'honneur* avait pour intention de retrouver la mémoire du théâtre dans les souvenirs de ses spectateur·ices. Ce qui frappe alors dans la discussion entre ces trois pièces, c'est la convergence des attentions autour du pôle de réception dans le dispositif spectaculaire. Dans les trois cas étudiés, le·la specta-

teur·ice est invité·e à composer sa propre histoire avec les éléments de l'histoire en face d'elle, de lui (pour paraphraser Jacques Rancière [29]). Le public est ainsi mis au travail et à contribution comme si, retourner dans le passé ne pouvait raisonnablement pas se faire sans lui.

Performer l'histoire : la reprise comme voie de débordement des catégories instituées

33 Des souvenirs des spectateur·ices à l'expertise des interprètes, le corpus étudié embrasse une diversité des points de vue qui invite à des repositionnements, des ajustements, voire des transformations des versions canoniques de l'histoire de la danse, du théâtre ou encore de la représentation scénique :

> Une version renvoie toujours à l'existence des autres, celles qui ne racontent pas la même histoire, ou qui la font varier ; elle garde en mémoire ce à quoi elle s'oppose, et contre lequel elle continue de se constituer. Son intérêt n'est pas de faire table rase des autres, mais de créer, ou faire percevoir, des rapports que les autres taisaient, ou auxquels elles donnaient un autre sens. Une version est d'abord une transformation créatrice [30].

34 En donnant la parole à des voix multiples, les œuvres de Jérôme Bel, Hortense Belhôte et Fanny de Chaillé proposent de redéfinir les contours et les critères d'identification de ce qui fait (l')histoire. Quand Jérôme Bel met en lumière, littéralement et métaphoriquement, les mémoires des spectateur·rices, Hortense Belhôte interroge la survivance des gestes au-delà des généalogies, et Fanny de Chaillé fait la part belle aux pratiques de l'acteur·ice.

35 Si l'on considère maintenant les matériaux de la (re)prise, il importe également de constater l'hétérogénéité des formes d'intergestualité mobilisées par les artistes du corpus. Jérôme Bel s'attache à faire des citations théâtrales ou chorégraphiques d'extraits de pièces antérieures, Hortense Belhôte reproduit des postures qu'elle emprunte aux performeur·euses de l'histoire de la danse et les interprètes d'*Une*

autre histoire du théâtre rejouent des manières d'être et de faire des acteur·ices d'antan. Les œuvres du passé sont également convoquées sur scène par d'autres moyens : dans les mots des spectateur·ices de *Cour d'honneur* quand iels se remémorent telle ou telle séquence, dans ceux des comédien·nes d'*Une autre histoire* qui commentent les pratiques d'hier, ou dans les images d'archives projetées par Hortense Belhôte dans *Performeureuses*. De la reprise à l'évocation, ce que chacun·e retient des œuvres du passé n'est pas du même ordre. Mais parle-t-on de la même *chose artistique* ici ? De la notion de spectacle que convoque Jérôme Bel, en passant par les catégories de danse et de performance qu'Hortense Belhôte mobilise, à l'art dramatique auquel s'intéresse Fanny de Chaillé, les termes utilisés laissent également penser qu'il s'agit là d'objets distincts… Sauf si, à bien y regarder…

36 Dans un texte intitulé « Extension du domaine de la performance », Christian Biet revient sur les deux conceptions de la performance : d'un côté, l'acception étroite convenue depuis le champ des arts visuels qui caractérise la performance en opposition au théâtre, de l'autre, l'approche minimale qui désigne « l'acte de présenter des corps qui s'offrent comme objets de regard devant d'autres corps convoqués et assemblés [31] ». Dans un cas, la notion de performance concerne un ensemble limité de situations qui se définissent comme non (ou anti)-spectaculaire, dans l'autre, elle est une qualité, une disposition propre à toute forme de représentation.

> La performance a lieu à la fois dans le fait de faire (*doing*) et dans le fait de montrer le faire (*showing doing*). Plus vous montrez clairement ce que vous faites, plus il est évident que vous performez. La situation performative varie en fonction du contexte. Dans les affaires, le sport et le sexe par exemple, performer permet de montrer aux autres que vous savez faire quelque chose à un bon niveau, voire au-delà. Dans les arts, la performance consiste à donner un spectacle, une pièce de théâtre, une danse, un concert. Dans la vie quotidienne, la performance consiste à souligner une action, à l'exhiber [32].

37 Reprenant la définition élargie de la performance telle qu'énoncée ci-dessus par Richard Schechner, on comprend mieux la perspective d'Hortense Belhôte qui consiste à retracer l'histoire de l'art chorégra-

phique et l'évolution de ses modes de création et de réception par le prisme de la performance. Car, dans ce cas, la performance ne désigne pas une catégorie séparée de la danse, du théâtre ou plus largement du spectacle vivant, elle en est une qualité intrinsèque, une façon de nommer ce qui existe et échappe au moment de la rencontre « entre ceux qui font et qui montrent qu'ils font et ceux qui regardent ceux qui montrent qu'ils font[33] ». N'est-ce d'ailleurs pas également vers cette dimension performative de l'art dramatique que Fanny de Chaillé oriente l'attention dans *Une autre histoire du théâtre* ?

Performer l'histoire de la performance, de la danse ou du théâtre ?

38 Le corpus des œuvres étudiées ne donne pas de réponse, mais engage la discussion et met au travail ces enjeux de définition au cœur du processus de création, ou devrais-je plutôt dire, de la reprise. Les frontières entre les catégories se floutent, les murs entre les espaces tombent et les généalogies se recomposent. Créées entre 2013 et 2023, ces pièces à la fois rétrospectives et réflexives montrent à quel point les questions historiques et esthétiques relatives à l'identification de *ce qui fait œuvre* dans le champ élargi des arts de la scène restent ouvertes, mouvantes, vivantes. Et c'est précisément par la voie du corps, par la reprise des gestes et des postures du passé, que les artistes s'engagent (et nous engagent) dans un mouvement partagé de réécriture de nos récits et de transformation de nos représentations disciplinaires.

39 Eu égard à la diversité des notions mobilisées, et parfois même à la confusion des genres, les histoires racontées par Jérôme Bel, Fanny de Chaillé et Hortense Belhôte s'intéressent résolument à ce qui se joue entre la scène et la salle au moment de la représentation (non pas seulement à travers les récits qui sont faits des événements du passé), mais aussi dans la manière de les rapporter. De la conférence à l'exposition en passant par l'exercice de style, les trois pièces du corpus hybrident les formats de représentation, interposent les registres discursifs et élaborent des objets scéniques non-identifiés

qui brouillent les catégories. Ce faisant, elles participent pleinement du mouvement décrit et analysé par Bénédicte Boisson, Laure Fernandez et Éric Vautrin :

> Les scènes contemporaines offrent des créations qui remettent en cause leur attache disciplinaire, peuvent refuser les conventions traditionnelles et explorent des modes de relation plus directs avec leur public (dignes héritières, de ce point de vue, des avant-gardes du XXe siècle, puis de la performance)[34].

40 Si dans *Le Cinquième mur*, « la référence, la reprise ou la citation d'œuvres passées[35] » sont désignées comme des marqueurs de cette remise en cause profonde des modèles consacrés, notre étude se concentre sur le geste performatif et autoréflexif de la reprise qui se déploie autant à l'échelle de l'œuvre du passé rejouée au présent, qu'à l'aune d'une histoire de l'art rapportée par le prisme de ses *protagonistes* (spectateur·ices et interprètes).

41 Rassemblés autour d'une réflexion sur les conditions de possibilité de la reprise dans les arts dits vivants, les pièces de Jérôme Bel, Fanny de Chaillé et Hortense Belhôte *résonnent* alors de manière singulière avec les enjeux traités dans le présent numéro de la revue *Déméter*. Si « l'histoire du théâtre "performantiel" ne s'est pas vraiment écrite »[36], je propose d'envisager ces œuvres comme des formes de réponses à ce manque, comme des tentatives de *repriser* les liens entre théâtre, danse et performance :

> C'est là une des dimensions particulièrement intéressantes des histoires qui réactivent l'histoire pour enrichir le présent : elles agissent sur le mode d'une « reprise », à la fois au sens où l'histoire est à nouveau avivée, rendue présente, et aussi où il s'agit de « repriser », retisser les motifs d'une toile en lambeaux[37].

BIBLIOGRAPHIE

Baldacci Cristina, Franco Susanne, *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, Accademia University Press, 2022.

Bernard Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001.

Biet Christian, « Pour une extension du domaine de la performance (XVIIe-XXIe

siècles) », *Communications*, ňn92, 2013.

Boisson Bénédicte, « Quand la mémoire des spectateurs devient la matière de l'œuvre à venir : *Le Dernier spectacle* de Jérôme Bel et *Histoire(s)* d'Olga de Soto », *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*, Sophie Lucet et Sophie Proust (dir.), Rennes, PUR, 2017, p. 305-315.

Boisson Bénédicte, Fernandez Laure, Vautrin Eric, *Le Cinquième Mur : formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, Paris, Presses du réel, 2021.

De Certeau Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1973.

Despret Vinciane, *Les Morts à l'œuvre*, Paris, La Découverte, 2023.

Despret Vinciane, Stengers Isabelle, *Les faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée ?*, Paris, La Découverte, 2011.

Franko Mark, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, NY, Oxford University Press, 2017.

Franko Mark, *La Danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, Paris, Éd. De L'Éclat, 1993.

Launay Isabelle, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Pantin, CND, 2019.

Lechevalier Claire et Cavaillé Fabien (dir.), *Raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVIIe-XXe siècle)*, Rennes, P.U.R, 2018.

Leigh Forster Susan, « Chorégraphier l'histoire », traduction de Marian Del Valle, avec Bianca Maurmayr et Marina Nordera, publiée dans *Pratiques de la pensée en danse, Les Ateliers de la danse*, Marian Del Valle, Bianca Maurmayr, Marina Nordera, Camille Paillet, Alessandra Sini (dir.), Paris, L'Harmattan, 2020, p. 171-187.

Lepecki André, « The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », *Dance Research Journal*, vol. 42, n° 2, 2010, p. 28-48.

Lepecki André, « Le Corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse », Anne Bénichou (dir.), *Recréer/Scripter. Entre documentation et recréation : la mémoire et la transmission de l'art de la performance et de la danse contemporaine*, Paris, Presses du Réel, 2015, p. 64.

Quiblier Marie, *La reprise, un espace de problématisation des pratiques du champ chorégraphique français. 1990-2010*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Jean-Marc Poinsot, Université Rennes 2, 2011.

Pouillaude Frédéric, « Scène et contemporanéité », *Rue Descartes, Penser la danse contemporaine*, n° 44, 2004.

Rancière Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique éditions, 2008.

Sanchez Carolane, « Le "corps-palimpseste" à travers l'étude de L'Apprentissage (2012) de Juan Carlos Lérida », publié dans *Le corps, ses dimensions cachées*, Guy Freixe (dir.), Montpellier, Deuxième époque, p. 215-225.

Schechner Richard, *Performance Studies. An Introduction*, 4th Edition, London and New-York, Routledge, 2020 (2002).

Warburg Aby, *Le Rituel du Serpent, Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris,

Macula, 2022.

NOTES

1 Mark Franko, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, NY, Oxford University Press, 2017. Cristina Baldacci, Susanne Franco, *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, Accademia University Press, 2022.

2 Mark Franko, *La Danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, Paris, Éd. De L'Éclat, 1993.

3 André Lepecki, « The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », *Dance Research Journal*, vol. 42, n° 2, 2010, p. 28-48.

4 Entre autres exemples, celui de Jérôme Bel qui s'est attaché à expérimenter les possibilités de transposer la figure littéraire de la citation sur scène, dès 1998 dans son *Dernier Spectacle*. C'est cette même notion de citation qu'Isabelle Launay convoque dans le titre de son deuxième volume sur les *Danses d'après* consacré aux « effets de la rupture, voire de l'oubli, dans la transmission des œuvres modernes », *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Pantin, CND, 2019.

5 Isabelle Launay, *Ibid.*

6 Frédéric Pouillaude, « Scène et contemporanéité », *Rue Descartes, Penser la danse contemporaine*, n° 44, 2004, p. 15.

7 Isabelle Launay, *op.cit.*

8 Marie Quiblier, *La reprise, un espace de problématisation des pratiques du champ chorégraphique français. 1990-2010*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Jean-Marc Poinsot, Université Rennes 2, 2011.

9 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1973, p. 3.

10 Susan Leigh Forster, « Chorégraphier l'histoire », traduction de Marian Del Valle, avec Bianca Maurmayr et Marina Nordera, publiée dans *Pratiques de la pensée en danse, Les Ateliers de la danse*, Marian Del Valle, Bianca Maurmayr, Marina Nordera, Camille Paillet, Alessandra Sini (dir.), Paris, L'Harmattan, 2020, p. 171-187. Traduction de la version réduite (publiée dans Alexandra Carter (dir.), *The Routledge Dance Studies Reader*, New York, Routledge, 1998, p. 180-191) de l'essai « Choreographing History » qui introduit l'ouvrage du même titre (Susan Leigh Foster, *Choreographing History*, Indiana University Press, Bloomington et Indianapolis, 1995, p. 3-21).

11 Texte de présentation du spectacle *Cour d'honneur* présenté du 17 au 20 juillet 2013 à Avignon. URL : https://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=16&ctid=1, consulté le 15 juin 2025.

12 Claire Lechevalier et Fabien Cavaillé (dir.), *Raconter le spectacle, modéliser l'expérience* (XVII*e*-XX*e siècle*), Rennes, P.U.R, 2018, p. 8.

13 Voir à ce sujet Bénédicte Boisson, « Quand la mémoire des spectateurs devient la matière de l'œuvre à venir : *Le Dernier spectacle* de Jérôme Bel et *Histoire*(s) d'Olga de Soto », *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*, Sophie Lucet et Sophie Proust (dir.), Rennes, PUR, 2017, p. 305-315.

14 Dans un cas comme celui de *Médée* d'Euripide mise en scène par Jacques Lassalle en 2000, c'est par la voie de la retransmission en direct qu'Isabelle Huppert « *coincée à Sydney* » redonnera le monologue de la scène finale pour les spectateur·ices de *Cour d'honneur*.

15 André Lepecki, « Le Corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse », Anne Bénichou (dir.), *Recréer/Scripter. Entre documentation et recréation : la mémoire et la transmission de l'art de la performance et de la danse contemporaine*, Paris, Presses du Réel, 2015, p. 64.

16 Texte de présentation, *Performeureuses*, conférence spectaculaire d'Hortense Belhôte créée les 23 et 24 novembre 2022 dans le cadre des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine Saint Denis. URL : https://hortensebelhote.com/performeureuses/ consulté le 25 juin 2025.

17 Extrait de la conférence d'Hortense Belhôte, *Performeureuses*, 2022.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 Kamnoush Khosrovani, Maud Pizon, Milka aka Choco Zoulou, Calixto Neto, Ana Rita Teodoro, Betty Tchomanga, Marion Carriau, Naomi Mutoh, Tidiani N'Diaye, Pauline L. Boulba et Marcela Santander Corvalàn.

21 Aby Warburg, *Le Rituel du Serpent, Récit d'un voyage en pays pueblo*, Paris, Macula, 2022. Hortense Belhôte s'appuie sur cet ouvrage pour introduire l'histoire de cette conférence.

22 Extrait de la conférence d'Hortense Belhôte, *Performeureuses*, 2022.

23 Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 185.

24 Carolane Sanchez, « Le "corps-palimpseste" à travers l'étude de *L'Apprentissage* (2012) de Juan Carlos Lérida », publié dans *Le corps, ses*

dimensions cachées, Guy Freixe (dir.), Montpellier, Deuxième époque, p. 215-225.

25 Texte de présentation d'*Une autre histoire du théâtre* de Fanny de Chaillé, créé le 7 novembre 2022 à Malraux scène nationale de Chambéry Savoie. URL : https://tnba.org/saison/2024-2025/autre-histoire-theatre, consulté le 25 juin 2025.

26 Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris, CND, 2001, p. 23.

27 Texte de présentation d'*Une autre histoire du théâtre*, *op. cit.*

28 Extrait du spectacle, scène de fin.

29 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique éditions, 2008, p. 19.

30 Vinciane Despret, Isabelle Stengers, *Les faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée* ?, Paris, La Découverte, 2011, p. 70-71.

31 Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (XVIIe-XXIe siècles) », *Communications*, ň92, 2013, p. 24.

32 Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, 4th Edition, London and New-York, Routledge, 2020 (2002), p. 4.

33 Christian Biet, *op. cit.*

34 Bénédicte Boisson, Laure Fernandez, Eric Vautrin, *Le Cinquième Mur : formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, Paris, Presses du réel, 2021, p. 35.

35 *Ibid.*

36 Argumentaire de l'appel à contribution pour le numéro 14 de la revue *Déméter*, « (Re)trouver la trace du théâtral dans le tournant performantiel des arts (de 1950 à nos jours) », dirigé par Bénédicte Boisson, Laure Fernandez, Nicolas Fourgeaud, dans le cadre du projet RELIRE, janvier 2025.

37 Vinciane Despret, *Les Morts à l'œuvre*, Paris, La Découverte, 2023, p. 69.

RÉSUMÉS

Français

Dans les années 1990-2000, le champ chorégraphique français est marqué par un mouvement à la fois rétrospectif et réflexif qui porte l'attention des artistes, des institutions et des professionnel·le·s sur des enjeux de transmission et d'historicisation. La singularité de ce retour, c'est qu'il est d'abord impulsé par les créateur·rice·s qui s'engagent notamment par la voie de la reprise, à interroger l'histoire qui les constitue, en revisitant les œuvres qui les ont précédé·es. Alors que le tournant performantiel engage les artistes chorégraphiques à regarder du côté des arts visuels et à s'émanciper du cadre théâtral pour expérimenter d'autres formats de (re)présentation, qu'en est-il du virage à 360° de la danse contemporaine faisant retour sur sa propre histoire ? Ne se joue-t-il pas davantage à l'intérieur de la boîte noire (re)mettant à l'épreuve la rencontre entre celleux qui font et celleux qui regardent ?

La réflexion s'articule à partir de trois œuvres : *Cour d'honneur* de Jérôme Bel, *Performeureuses* d'Hortense Belhôte et *Une autre histoire du théâtre* de Fanny de Chaillé. Créées entre 2013 et 2023, ces pièces ont en commun de proposer de faire retour sur le passé pour (re)composer une histoire du spectacle vivant sur scène (qu'il s'agisse de la danse, du théâtre ou de la performance). Des spectacles sur l'histoire du spectacle en somme. À l'appui de ce corpus qui compile différentes formes d'hybridation (entre conférence spectaculaire et exposition racontée, entre récits de spectateur·rice·s et portraits d'interprètes) et différentes histoires (du théâtre, de la danse et de la performance), la reprise apparaît comme un geste performatif qui interroge les conditions de sa possibilité à l'intérieur même du dispositif spectaculaire et qui témoigne d'un retour du (refoulé) théâtral sur les scènes contemporaines. …

English

In the 1990-2000 era, the French choreographic field is marked by a movement that is both retrospective and reflective, focusing the attention of artists and institutions on issues of transmission and historicization. The uniqueness of this return lies in its initial impetus by creators who commit, primarily through the process of reinterpretation, to interrogating the history that constitutes them, by revisiting works that preceded them. While the performative turn commits choreographic artists to looking towards visual arts and break free from the theatrical frame to experiment with different forms for (re)presentation, what about the 360° turn of contemporary dance returning to its own history? Does it not take place more within the black box challenging the encounter between those who create and those who observe?

The reflection is based on three works: *Cour d'honneur* by Jérôme Bel, *Performeureuses* by Hortense Belhôte, and *Une autre histoire du théâtre* by Fanny de Chaillé. Created between 2013 and 2023, these pieces share the common goal of returning to the past to (re)construct a living theater's history on stage (whether it be dance, theater, or performance). In essence,

shows about the history of live shows. Supporting this body of work that compiles various forms of hybridization (between spectacular conference and narrated exhibition, between audience accounts and performer portraits) and various stories (of theater, dance, and performance), reinterpretation appears as a performative gesture that questions the conditions of its possibility within the show itself and testifies to a return of the (repressed) theatrical on contemporary stages.

INDEX

Mots-clés
danse contemporaine, reprise, reenactment, citation, corps-archive, généalogies, geste performatif

Keywords
contemporary dance, reinterpretation, reenactment, citation, archive-body, genealogy, performative gesture

AUTEUR

Marie Quiblier
Historienne de l'art, Marie Quiblier examine dans sa thèse les pratiques et les formes de la reprise en danse contemporaine, en France, au tournant des années 2000. Après un parcours professionnel en tant que responsable de formation et de médiation au sein d'institutions culturelles (notamment le Musée de la danse-Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne, le MAGASIN des horizons-Centre National d'Art contemporain à Grenoble et l'Observatoire des politiques culturelles), elle est nommée maîtresse de conférences en études chorégraphiques à l'Université Lyon 2 en septembre 2025. Ses domaines de recherche sont les politiques culturelles de la danse, les relations entre les arts visuels et le spectacle vivant ainsi que les enjeux de circulation et de réception des œuvres chorégraphiques dans l'histoire de la danse contemporaine. Elle a récemment publié, entre autres textes : « Portrait de l'artiste en directeur. Les Centres chorégraphiques nationaux, un cas d'école ou une figure d'exception », *Marges, revue d'art contemporain*, n° 41, oct. 2025 ; « Pour un musée (vivant) de la danse. Rejouer l'institution, exposer les œuvres chorégraphiques, conserver la danse » au sein du dossier sur « La muséalisation de l'art de la performance » coordonné par Alessandra Acocella, Julie Bawin et Maria Elena Minuto, *Arabeschi - Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità*, n° 24, déc. 2025, « Questions de réception en danse. Retours d'expériences sur des pratiques de médiation » dans *Retour vers le vivant. Valoriser les archives filmiques et sonores des arts du spectacle*, ouvrage collectif dirigé par Romain Bionda et Danielle Chaperon, à paraître au début de l'année 2026 aux éditions Epistémé.