



HAL
open science

Éditorial. Mémoire et transmission des œuvres

Claudia Palazzolo, Guillaume Sintès

► **To cite this version:**

Claudia Palazzolo, Guillaume Sintès. Éditorial. Mémoire et transmission des œuvres. *Recherches en danse*, 2019, 7. hal-02977116

HAL Id: hal-02977116

<https://hal.science/hal-02977116>

Submitted on 23 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Recherches en danse

7 | 2019

Mémoires de l'œuvre en danse

Éditorial

Mémoire et transmission des œuvres

Claudia Palazzolo et Guillaume Sintès



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/2802>

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Claudia Palazzolo et Guillaume Sintès, « Éditorial », *Recherches en danse* [En ligne], 7 | 2019, mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 20 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/2802>

Ce document a été généré automatiquement le 20 décembre 2019.

association des Chercheurs en Danse

Éditorial

Mémoire et transmission des œuvres

Claudia Palazzolo et Guillaume Sintès

« La danse est dans le temps, elle ne doit pas survivre au chorégraphe [...]. J'espère une chose : qu'il ne restera rien de ma production. Qu'en l'an deux mille on ne verra pas un horrible Sacre présenté sous mon nom avec des danseurs qui exécuteraient des mouvements pieusement reconstitués¹ ».

- 1 Ce souhait de Maurice Béjart, sur lequel le chorégraphe est par la suite revenu, est particulièrement intéressant dans le contexte actuel de la recherche en danse où, *a contrario*, la question de la mémoire et celle de la transmission sont problématisées tant par les chercheurs que les artistes, et se situent le plus souvent au cœur même des processus de création². Si, dans la doxa, la rhétorique de l'éphémère en danse comme art incompatible avec tout projet historique³ reste encore effective, en revanche, dans le champ des études en danse, le caractère irréductible « d'un geste longtemps assigné à disparaître parce que prisonnier d'une idéologie présentiste⁴ » apparaît aujourd'hui désuet. Même selon le constat philosophique d'un art « désœuvré » qui considère que le résultat de la création ne coïncide pas toujours avec des réalités objectivables, c'est bel et bien à l'inscription dans la durée et à l'ensemble des résonances, résurgences, traces, versions, interprétations... qu'il revient de fabriquer l'œuvre et la vie du geste dansé⁵.
- 2 À partir de la fin des années 1980, plusieurs événements témoignent en France de ce « désir de mémoire » qui agit dans le champ chorégraphique comme un contre-pied, un paradoxe à l'idée persistante de *tabula rasa*. À cette période, s'est engagé en danse un mouvement que l'on a pu qualifier de « syndrome des années mémoires⁶ », comme un effet retardé de l'intérêt – dans un contexte plus global – pour la mémoire et le renouveau historiographique⁷ ; intérêt qui a abouti, par exemple, à l'étude « La Danse à l'épreuve de la mémoire⁸ ». Menée par le ministère de la Culture, cette étude essayait de penser la mémoire en danse en l'émancipant d'une vision patrimoniale et conservatrice. Cette réminiscence collective pour un passé relativement proche a été

renforcée par « l'effet de deuil » qu'a connu le milieu chorégraphique au cours des « années sida⁹ », suite à la disparition de nombreux danseurs et chorégraphes.

- 3 Ainsi observé par plusieurs acteurs du champ chorégraphique¹⁰, ce phénomène s'est intensifié au cours des années 1990, décennie qui correspond par ailleurs au moment où l'édition en danse amorce un véritable développement en France¹¹. De ce point de vue, l'intégration d'un volume important d'enseignements d'histoire de la danse dans la nomenclature du diplôme d'État de professeur de danse (mis en place à partir de 1989) est un élément déterminant qui justifie sans doute en grande partie l'essor de ce type de publications. Mais l'histoire qui s'écrit alors est surtout une production pragmatique de savoirs¹² destinée à un large public, qui « se veut restitution du passé artistique » et tente, comme l'observe Henri Zerner pour l'histoire de l'art, d'« inventorier les œuvres » et d'« établir la biographie des artistes¹³ ».
- 4 Ces dernières années, la réflexion historiographique sur la danse, nourrie par des échanges interdisciplinaires et transnationaux¹⁴, a tenté de répondre à la question de comment écrire une histoire de la danse qui ne soit pas qu'une simple histoire biographique et/ou hagiographique, mais qui interroge autant le regard de l'historien·ne que ses outils et les matériaux sur lesquels appuyer la construction du récit historique, ou la finalité de sa démarche¹⁵. À l'histoire monumentale ou antiquaire¹⁶, les études en danse en France ont donc souvent préféré, ces vingt dernières années, s'intéresser à la mémoire des œuvres.
- 5 L'ouvrage collectif *Mémoires et Histoire en danse*¹⁷ rend compte, par exemple, de la diversité des corpus étudiés et des méthodes de recherche initiées depuis le début des années 2000, par les travaux originaux de jeunes chercheurs et chercheuses. Nourrissant cette histoire des œuvres, s'est développée celle des transferts et des circulations chorégraphiques¹⁸ qui témoignent de l'élaboration d'une histoire culturelle de la danse en France¹⁹, d'un regard dorénavant orienté par le prisme de l'histoire du genre, de l'anthropologie de la danse, de la sociologie, des études littéraires²⁰... Ces nouvelles approches qui attestent de la diversité des réflexions épistémologiques et méthodologiques autour de la question historiographique, proposent pour certaines d'entre elles des périodisations qui s'attachent désormais, non plus seulement aux œuvres, mais aussi aux événements politiques et sociaux dans lesquels celles-ci ont été créées²¹.
- 6 Marqués par cette récente orientation de la recherche en danse et partant du constat que la mémoire assumait un rôle important dans l'écriture de l'histoire, nous avons engagé en 2014 une journée d'études²² consacrée aux usages de la mémoire en danse. Plutôt que de revenir sur les possibilités, les méthodes et les outils de l'histoire de la danse, il s'agissait alors d'interroger les différentes mémoires à l'œuvre en danse : celles du créateur, du danseur, du spectateur, de la critique... en les pensant comme contradictoires ou en tension.
- 7 Ce dossier thématique se propose de revenir aujourd'hui sur cette question centrale, dans les études en danse, des modes de constitution d'une mémoire de l'œuvre et interroge, de ce fait, sa place dans la construction historiographique²³. En effet, bien que la littérature se soit considérablement enrichie, les travaux historiques directement consacrés aux œuvres restent rares. Pourtant, si on peut envisager des histoires de la danse qui ne considèrent pas les œuvres et leurs mémoires – histoire des pratiques, des institutions, des artistes –, il est difficile (voire même impossible) d'en faire l'économie si l'on considère que la danse est située dans le champ de l'art. Quelles

sont les raisons pour lesquelles une pièce est transmise, entre ou sort du répertoire ? Un succès critique ou public ? Les caprices de vedettes ? Le contexte socio-économique ? Il nous intéressait tout particulièrement de faire émerger les processus de transition qui permettent à une pièce chorégraphique de s'instituer en tant qu'œuvre : comment s'inscrit-elle dans la mémoire collective ? Comment perdure-t-elle au-delà du seul goût d'une époque ? Comment intègre-t-elle l'histoire ? Par ailleurs, quelle importance faut-il accorder à la mémoire des pièces qui n'ont pas été transmises ?

- 8 Parallèlement à ces intérêts divers pour l'historiographie de la danse au sein du monde académique et éditorial, plusieurs artistes ont, dès la fin des années 1990²⁴, questionné les mythes fondateurs de la modernité, l'invention d'univers gestuels qui se prétendaient à chaque fois uniques ou radicalement singuliers ; la multiplication de projets de « re-constitution », « re-création », « ré-actualisation » en relativise de manière significative la portée. Ce filon de la création et de la recherche en danse, plus largement défini comme *reenactement*, constitue certainement l'un des axes autour duquel la mémoire des œuvres a produit le plus de débats fertiles. Dans un essai devenu célèbre, André Lepecki, loin de considérer l'attrait pour le passé comme une limite, envisage la « volonté d'archiver » propre à la danse comme un geste quasi anarchique, relevant de l'expropriation et de la redistribution des ressources qui autorise à s'emparer des œuvres du passé²⁵. Plus récemment encore, Mark Franko publiant un monumental volume collectif consacré à la question du *reenactement*, relie des questionnements propres aux études culturelles concernant l'authenticité, le plagiat, l'appropriation culturelle et l'identité²⁶.
- 9 Davantage fondée sur la pratique et le savoir-faire du danseur, l'importante contribution d'Isabelle Launay²⁷ met plus précisément l'accent sur les opérations de transmission de l'œuvre et de déconstruction de l'histoire des répertoires, en élucidant les tensions entre tradition et création, passé et présent, filiation et rupture. Dans un premier volume, la question de la transmission et de la vie de l'œuvre se pose à l'intérieur même d'institutions légitimées (Ballet de l'Opéra de Paris, Fondation Cunningham) ou de collectifs alternatifs (tels les Carnets Bagouet) qui développent, chacun à leur façon, des « poétiques et politiques de répertoires » radicalement différentes. Ce faisant, l'accumulation des interprétations aboutit à ce qu'Isabelle Launay nomme un « lieu commun²⁸ » dans lequel les témoignages du travail en studio se révèlent comme autant de traces qui documentent chaque réappropriation, chaque nouvelle vie de l'œuvre. Si bien que, sous couvert d'une rhétorique de fidélité à l'original, d'authenticité, se cache en fait divers dispositifs qui suscitent de nouvelles versions. Dans le second volume, l'accent est mis sur les reprises « de danses du passé » qui, n'étant pas destinées à une transmission orale, se sont émancipées de tout système à même de les légitimer, hors de toute tradition ou filiation, dans la discontinuité. Isabelle Launay analyse ainsi la manière dont Rudolf Laban, Mary Wigman, mais aussi Joséphine Baker et Valeska Gert, comme plus tard Vera Montero, le Quatuor Knust ou Latifa Laâbissi ont pensé le travail de l'oubli et ont (re)découvert des cultures chorégraphiques d'un autre temps, interrogeant le présent à l'aune du passé.
- 10 Si ce numéro de *Recherches en danse* s'inscrit dans la continuité de ces ouvrages – qui nourrissent par ailleurs plusieurs articles de ce recueil –, dans quelle perspective nouvelle peut-il se situer ? Force est de constater que la question de la mémoire des œuvres dans ce dossier a principalement suscité des études sur la transmission et la

reprise. Une partie des articles de ce numéro est en effet à considérer comme des témoignages inédits d'un travail de transmission de pièces parfois peu connues, dont ils contribuent à forger les archives.

- 11 Outre la parole du danseur, quelques articles se penchent sur la mémoire exogène – critique, iconographique ou filmique – de l'œuvre, laquelle contribue de manière plus ou moins significative à sa permanence. Quelques fois, la réflexion sur la mémoire de l'œuvre a rencontré celle des pratiques, faisant des œuvres elles-mêmes le lieu d'une mémorisation et d'un catalogage alternatif des pratiques de la danse. Qui plus est, la totalité des articles qui composent ce numéro se situe dans le champ d'une histoire contemporaine et aborde une mémoire de pièces relativement récentes.
- 12 Nous avons donc articulé ce numéro autour de trois axes. Une première section, « Mémoire de l'œuvre et transmission » est, comme son titre l'indique, consacrée à la transmission de l'œuvre envisagée directement à partir du geste du danseur. Le processus de transmission y est interrogé, d'une part, à partir du savoir de l'interprète et de sa mémoire kinesthésique (modes d'explicitation et protocole utilisé) et, d'autre part, depuis la construction des récits, des mythologies de la mémoire du corps et de leurs imprégnations. Susanne Franco propose ainsi une analyse des implications mémorielles autobiographiques inscrites dans la création de Susanne Linke, *Schritte verfolgen* (1985), et de leur transmission à trois danseuses incarnant différentes étapes de la vie de la chorégraphe. L'article de Stéphanie Gonçalves présente, quant à lui, un autre cas de reprise : celui du *Boléro* qui s'est imposé dans le répertoire du Ballet du XX^{ème} siècle à la fois comme laboratoire d'expérimentation du langage béjartien, comme banc d'essai pour des générations de danseurs, et comme dispositif combinatoire. Enfin, les témoignages d'Isabelle Dufau (sur *Éclats* de Françoise Dupuy) et d'Anna Kalyvi (sur *Assai* de Dominique Bagouet et *Saint-Georges* de Régine Chopinot) permettent d'envisager le phénomène de transmission depuis le point de vue du danseur, dans un contexte pédagogique et amateur.
- 13 La deuxième section, « Mémoires dans l'œuvre », s'intéresse aux lectures que les pièces contemporaines font des danses et des œuvres du passé, selon les divers modes de leur émergence : citation, jeux de la danse sur elle-même, démarches palimpsestes, cas de transfert et d'appropriation. Aurélie Berland et Fernando López Rodríguez reviennent sur leur travail respectif et interrogent, dans une démarche autoréflexive, enjeux et dynamiques entre référence chorégraphique et création d'aujourd'hui. Plus précisément, Aurélie Berland se penche sur son *Pavane...* à partir de la partition notée de *The Moor's Pavane* et explicite les choix qui l'ont éloignée (ou rapprochée) de la version de José Limón. De son côté, Fernando López Rodríguez aborde trois *farrucas* comme véhicule de construction du genre dont le détournement permet une recomposition identitaire. Considérant les choix d'appropriation d'un geste du passé au présent, Carolane Sanchez analyse le processus de création de Juan Carlos Lérída à partir des stéréotypes de genres du flamenco traditionnel qui continuent de traverser son corps de *bailaor* contemporain. Myriam Bløedé retrace le travail d'historienne d'Olga de Soto qui a constitué, collecté et diffusé des archives de la *Table verte* (1932), provoquant la possibilité d'une autre histoire de cette pièce qui évolue sans cesse dans des contextes géopolitiques différents. De son côté, Layla Zami analyse deux pièces d'Oxana Chi et Chantal Loïal qui redonnent, chacune à leur manière, une place à des figures de femmes que la culture occidentale a humiliées, outragées, dénigrées. La

réappropriation de l'œuvre et des gestes révèle ici sa nature radicalement critique et polémique, sinon politique.

- 14 Pour finir, une dernière section, « Une autre mémoire à l'œuvre », prend en compte l'envers de la transmission : la paradoxale mémoire de pièces qui n'ont pas été ou ne seront pas transmises, d'une mémoire de l'œuvre au-delà ou en échec de la transmission, voire d'une transmission impossible, interdite. À travers l'analyse des diverses sources disponibles sur *Les Algues* (1953), Laetitia Basselier se penche sur l'une des pièces majeures de Janine Charrat qui, malgré un succès critique à sa réception, n'a fait l'objet d'aucune transmission, plongeant le ballet dans l'oubli. À partir des souvenirs des danseurs de la Cie Les Âmes fauves, Anne Pellus relate l'histoire d'un travail de reprise de *Guérir la guerre* d'Ingeborg Liptay, soudainement interrompu. Enfin, Marika Rizzi, s'entretenant avec Stéfany Ganachaud, Françoise Rognerud et Bruno Danjou, convoque leur souvenir d'Odile Duboc et la décision de la chorégraphe d'éviter toute reprise après sa mort.
- 15 Si, comme le rappelle Jacques Le Goff, « la mémoire est la matière première de l'histoire²⁹ » alors ce nouveau numéro de *Recherches en Danse* contribue indéniablement à l'élaboration de matériaux nouveaux d'où puiseront, peut-être, chercheuses et chercheurs pour la construction d'une histoire de la danse à venir.

NOTES

1. Maurice Béjart cité dans LIVIO Antoine, *Béjart*, Bruxelles, La Cité éditeur, 1969, p. 203.
2. Voir, à titre d'exemple, dans ce numéro, l'article de Myriam Blødé qui retrace le travail d'historienne d'Olga de Soto.
3. Dont les effets de délégitimation ont été pointés par une importante contribution de Marina Nordera et Susanne Franco (voir à ce sujet : FRANCO Susanne et NORDERA Marina, « Introduzione generale », in FRANCO Susanne et NORDERA Marina (dir.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Turin, UTET Università, 2010, pp. XVII-XIX).
4. LAUNAY Isabelle et PAGÈS Sylviane (dir.), *Mémoires et Histoire en danse*, Paris, L'Harmattan, « Mobiles », n° 2, 2010, p. 9.
5. Voir à ce propos : POUILLAUDE Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.
6. LE MOAL Philippe, *De la mémoire de la danse à la culture chorégraphique. 1. La Danse à l'épreuve de la mémoire. Analyse d'un corpus d'écrits sur la mémoire de la danse*, Paris, ministère de la Culture et de la Communication, 1998, p. 19.
7. Nous pensons notamment aux travaux menés par Pierre Nora et Jacques Le Goff dès les années 1970-1980 (LE GOFF Jacques et NORA Pierre (dir.), *Faire de l'histoire, 1. Nouveaux problèmes, 2. Nouvelles approches, 3. Nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 1974 ; NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984 ; *Essais d'égo-histoire*, Paris, Gallimard, 1987 ; LE GOFF Jacques, *Histoire et Mémoire*, Paris, Gallimard, 1988), mais aussi à ceux, plus tard, de Gérard Noiriel (*Sur la « crise » de l'histoire*, Paris, Belin, 1996) ou de Paul Ricœur (*La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000).
8. Cette publication est la synthèse de plusieurs travaux menés par les services du ministère de la Culture et de la Communication depuis 1993, parmi lesquels : l'étude préliminaire menée par

Philippe Le Moal (*Mémoire de la danse. I. Analyse du thème*, Paris, ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993) et l'édition d'un corpus de textes abordant le thème de la mémoire en danse (*Étude sur la mémoire de la danse. Corpus. Recherche documentaire 1. Recueil de propos de personnalités du monde de la danse sur le thème de la mémoire et du patrimoine de la danse*, Paris, ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993), ainsi que le colloque « Mémoire, patrimoine, culture » dont les actes ont fait l'objet d'une publication (*Mémoire, patrimoine, culture : journée d'étude, lundi 27 novembre 1995 à la Cité internationale universitaire de Paris*, Paris, Direction de la Musique et de la Danse, ministère de la Culture, 1995).

9. Il est communément admis que les « années sida » correspondent, en France, à une période qui s'étend de 1983 à 1995.

10. Philippe Le Moal appuie ce point de vue en citant les articles de Dominique Dupuy (« Ils parlent ma parole ! », *Marsyas*, n° 15, septembre 1990), de la critique de danse Marcelle Michel (« La Danse des livres », *Libération*, 1^{er} janvier 1991) et de la journaliste Dominique Frétard (« Entrée dans la danse », *Le Monde*, 19 mars 1993).

11. La production éditoriale a en effet doublé dans les années 1990 par rapport à celle des années 1980 et plus que quadruplé si on la compare au total de la décennie précédente. Voir à ce sujet : SEBILLOTTE Laurent, « Le Cas de l'édition en danse », in *Journées de réflexion du 14 octobre 2010, 6^e édition ; Journées de l'édition du 11 décembre 2010*, Paris, Micadanses, 2010, disponible [en ligne], <http://editiondanse.com/img/fichiers/laurent-sebillotte.pdf>, page consultée le 24 novembre 2019.

12. Production qu'il convient de distinguer des travaux universitaires qui émergent parallèlement à cette époque (les thèses d'Isabelle Ginot, de Laure Guilbert ou d'Isabelle Launay, par exemple). Néanmoins, l'enseignement de l'histoire de la danse dispensé dans le cadre de la formation au diplôme d'État de professeur de danse a fait l'objet, à la fin des années 1990, d'une réflexion collective des professeurs d'histoire de la danse préparant au diplôme, à la demande de l'Inspection de la Délégation à la danse (ministère de la Culture et de la Communication). Laquelle a donné lieu à l'édition d'un ouvrage, support pédagogique proposant un tableau synoptique, une bibliographie thématique et une fiche d'évaluation : ROUSIER Claire (dir.), *L'Histoire de la danse. Repères dans le cadre du diplôme d'État*, Pantin, Centre national de la danse, « Cahiers de la pédagogie », 2000.

13. ZERNER Henri, « L'art », in LE GOFF Jacques et NORA Pierre (dir.), *Faire de l'histoire* [1974], Paris, Gallimard, « Folio / Histoire », 2011, p. 544.

14. Voir à ce sujet : NORDERA Marina, « Dépasser les frontières disciplinaires », *Recherches en danse* [en ligne], n° 1, 2014, disponible [en ligne], <http://journals.openedition.org/danse/571>, page consultée le 11 décembre 2019.

15. En ce sens, l'histoire de la danse n'a fait que suivre le mouvement des sciences historiques. Voir à ce sujet : LE GOFF Jacques, *Histoire et Mémoire* [1988], Gallimard, « Folio / Histoire », 2005, notamment les « préfaces » aux éditions française et italienne [pp. 9-29], ainsi que le chapitre « Mémoire » [pp. 105-177].

16. Nous reprenons ici deux des catégories développées par Nietzsche dans ses deuxièmes *Considérations inactuelles* (NIETZSCHE Friedrich, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », *Considérations inactuelles* [1874], in *Œuvres I*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000).

17. LAUNAY Isabelle et PAGÈS Sylviane (dir.), *Mémoires et Histoire en danse*, op. cit.

18. Entre autres : DÉCORET-AHIHA Anne, *Les Danses exotiques en France (1880-1940)*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2004 ; JACOTOT Sophie, *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2013 ; PAGÈS Sylviane, *Le Butô en France, malentendus et fascination*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2015...

19. Entre autres : CRAMER Franz Anton, *In aller Freiheit. Tanzkultur in Frankreich zwischen 1930 und 1950*, Berlin, Parodos, 2008 ; POUDRU Florence, *Un siècle de danse à Lyon*, Lyon, Éd. Stéphane Bachès, 2008 ; ANDUS L'HOTELLIER Sanja, *Les Archives Internationales de la Danse. Un projet inachevé 1931-1952*, Cœuvres-et-Valsery, Ressouvenances, « Pas à pas », 2012 ; PALAZZOLO Claudia, *Mise en scène de la danse aux Expositions de Paris (1889-1937). Une fabrique du regard*, Paris, L'Œil d'or, 2017...
20. Ces dernières années, nombreuses sont les contributions de chercheuses et chercheurs parmi lesquelles les travaux d'Elizabeth Claire, Emmanuelle Delattre-Destemberg, Arianna Fabbricatore, Marie Glon, Stéphanie Gonçalves, Mahalia Lassibille, Bruno Ligore, Hélène Marquié, Bianca Maurmayr, Marina Nordera, Vannina Olivesi, Delphine Vernozy...
21. Entre autres : LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane, PAPIN Mélanie et SINTÈS Guillaume (dir.), *Danser en 68. Perspectives internationales*, Montpellier, Deuxième époque, « Linéaris », 2018 ; ainsi que les synthèses historiques publiées par les éditions du Centre national de la danse dans leur collection « Histoires » : SUQUET Annie, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, 2012 ; LECOMTE Nathalie, *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, 2014 ; JARRASSE Bénédicte, *Les Deux Corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, 2018.
22. « Danse, mémoires à l'œuvre », journée d'études organisée par Claudia Palazzolo et Guillaume Sintès dans le cadre de la Biennale de la danse de Lyon, avec le soutien du laboratoire Passage XX-XXI (Université Lyon 2), le 27 septembre 2014.
23. Ce que proposait déjà, en quelque sorte, l'ouvrage Isabelle Ginot et Marcelle Michelle, *La Danse au XX^e siècle*, en affirmant faire le « pari » de « reconsidérer l'édifice de l'histoire de la danse » en offrant « au lecteur des clés de lecture, des repères qui leur permettent de s'orienter dans la jungle parfois touffue des interrogations qui ont traversé et nourri les spectacles de danse » (GINOT Isabelle et MARCELLE Michelle, *La Danse au XX^e siècle* [1995], Paris, Larousse, 2002, p. 7).
24. À noter que la danse baroque – et en chef de file, Francine Lancelot – posait déjà dans les années 1980 un regard critique sur la reconstitution d'œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles.
25. LEPECKI André, « Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse », in BÉNICHOU Anne (dir.), *Recréer/scripter. Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les Presses du Réel, 2015, pp. 33-70 [« The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », *Dance Research Journal*, vol. 42, n° 2, hiver 2010, pp. 28-48].
26. FRANKO Mark, « Introduction. The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era », in FRANKO Mark, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York, Oxford University Press, 2018, pp. 1-17.
27. LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après, I*, et *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après, II*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2017 et 2019.
28. LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires, op. cit.*, p. 91.
29. LE GOFF Jacques, *Histoire et Mémoire, op. cit.*, p. 10.

AUTEURS

CLAUDIA PALAZZOLO

Claudia Palazzolo est Maîtresse de conférences en danse et coordinatrice du Master Arts de la scène de L'Université Lyon 2. Ses recherches portent sur l'analyse des œuvres, la figure de la danse populaire dans la création contemporaine, l'histoire culturelle de la danse envisagée sous l'angle de l'étude de sa réception critique. Parmi ses publications récentes : *Mise en scène de la danse aux Expositions de Paris (1889-1937). Une fabrique du regard*, L'œil d'or, CNL, 2017 ; « Le corps pop de la danse contemporaine. *Les rois de la piste* (2016) et *Le syndrome Ian* (2016) ? », in Sébastien Hubien, Frédérique Toudoire (dir.) *Corps pop*, Reims, EPURE, 2018 ; « À quoi tu dances quand tu penses ? » Retour sur le film *Le Danseur* de Maurice Béchard », in Isabelle Launay, Sylviane Pagès, Melanie Papin, Guillaume Sintès (dir.), *Danser en 68. Perspectives internationales*, Deuxième époque, 2018, pp. 92-104.

GUILLAUME SINTÈS

Guillaume Sintès est maître de conférences en danse à l'Université de Strasbourg. Ses principaux travaux portent sur l'histoire politique, administrative et réglementaire de la danse, ainsi que sur l'histoire de la pédagogie de la création. Depuis 2015, il mène un projet de recherche à partir des archives de la chorégraphe et pédagogue Karin Waehner, porté par l'Université Paris 8 et la BnF et soutenu dans le cadre du Labex Arts H2h.