



**HAL**  
open science

## Le paysage se cambre

Isabelle Launay, Sylviane Pagès, Mélanie Papin, Guillaume Sintès

► **To cite this version:**

Isabelle Launay, Sylviane Pagès, Mélanie Papin, Guillaume Sintès. Le paysage se cambre. Isabelle Launay, Sylviane Pagès, Mélanie Papin, Guillaume Sintès. Danser en 68. Perspectives internationales, Deuxième Époque, pp.7-22, 2019, Linéaris, 978-2-37769-048-0. hal-02938522

**HAL Id: hal-02938522**

**<https://hal.science/hal-02938522>**

Submitted on 18 Dec 2023

**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.

# *Danser en 68. Perspectives internationales*

**Sous la direction d'Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN,  
Guillaume SINTES**

## Sommaire

« Le paysage se cambre »

Isabelle LAUNAY, en collaboration avec Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN, Guillaume SINTÈS

### Partie 1. Mémoire des danses et (dé)construction des corps

Patrick DE VOS, *L'Insurrection de la chair* de Hijikata Tatsumi, Tokyo 1968

Mark FRANKO, Mémoires nouées, prémonitions et radicalités chorégraphiques : les Ballets de Paul Sanasardo New York, 1969-1975

Marina NORDERA, « À bas le vieux monde ». Que faire des patrimoines en France ? La farandole et autres danses de Francine Lancelot

Claudia PALAZZOLO, « À quoi tu danses quand tu penses ? », Retour sur le film *Le Danseur* de Maurice Bédart, 1968

### Partie 2. Contre-cultures gestuelles et militances diffuses

Julie PERRIN, Anna Halprin : expérimenter avec l'environnement sur la côte Ouest en 1968

Aline LAIGNEL, Mélanie PAPIN, Danses jazz en France, un nouveau champ de forces : le swing populaire

Pauline BOIVINEAU, Féminisme sans frontières et délire performatif : Graziella Martinez à Paris

Susanne FRANCO, L'imagination sans pouvoir. Le 68 de la danse moderne et contemporaine en Italie

### Partie 3. Stratégies de résistance chorégraphiques et émancipation

Mahalia LASSIBILLE, Danser dans un champ de bataille. Anticolonialisme, nationalisme et rivalités artistiques au Premier Festival Culturel Panafricain d'Alger de 1969

Ivan JIMENEZ, Une Carmen en cache une autre. Alberto Alonso, Maïa Plissetskaïa et Alicia Alonso (Moscou-Cuba, 1967)

Cássia NAVAS, en collaboration avec Beatriz CERBINO, Permis d'interdire – Interdit d'interdire : danser au Brésil durant les années 1968

Guillaume SINTÈS, Michel Descombey à l'Opéra de Paris : un chorégraphe incompatible

### Partie 4. Pouvoirs, critiques et compagnies

Juan Ignacio VALLEJOS, Danse, sexualité et subversion utopique pendant la dictature argentine des années soixante. *Le Sacre du printemps* de Oscar Aráiz et *Phèdre* d'Ana Itelman

Stéphanie GONÇALVES, Voir danser des Soviétiques en France : La réception du Bolchoï et du Kirov dans les *long sixties*

Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN, Guillaume SINTÈS, Être danseur.se en mai-juin 68 en France : l'ambivalente revendication d'exister

**Isabelle LAUNAY**  
**en collaboration avec**  
**Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN,**  
**Guillaume SINTÈS**

**« Le paysage se cambre »**

in *Danser en 68, Perspectives internationales*, (dir. I. Launay, S. Pagès, M. Papin, G. Sintès), Montpellier, Editions Deuxième Epoque, 2018 (pp. 7-21)

C'est bien souvent en termes de qualité de gestes spécifiques ou de verbes d'action qu'historiens, sociologues ou philosophes décrivent et analysent ce qu'on appelle communément des « mouvements » sociaux<sup>1</sup>. Le modèle chorégraphique tout autant que corporel n'est donc pas loin, servant parfois de métaphore efficace pour les qualifier et pour donner corps au langage analytique. En 1968 précisément, dans un texte détonant intitulé *L'Insurrection de la chair* qui ouvre cet ouvrage collectif — traduit ici par Patrick De Vos et qui donna son titre au manifeste dansé de l'initiateur du butô, Hijikata Tatsumi —, le germaniste et critique japonais, Tanemura Suehiro, fait un pas de plus en affirmant sans ambages la radicalité d'un lien plus qu'étroit entre danse et soulèvement révolutionnaire : « Le paysage se cambre [...]. Toutes les émeutes sont des danses. Toutes les danses dignes de ce nom sont des émeutes<sup>2</sup>. » L'on croirait lire l'un de ces slogans écrits en mai-juin sur les murs de Paris. Au sein des dimensions économique, politique, sociale et culturelle que porte l'émeute, c'est bien d'une (dés/ré)organisation du monde sensible dont il est ici question et qui fait événement, d'une expérience sensible du politique qui met en jeu des affects puissants, du kinesthésique et du somatique qui composent aussi la relation au politique. La métaphore, autant que ce geste initial, dit une bascule et une torsion, une extension du corps qui renverse la perspective vers l'arrière et le bas et qui fait se tordre les corps dans une grande tension. Moment de crise, de convulsion rapide ou de conversion lente qui met à l'épreuve la verticalité des corps et des pouvoirs par la tension contraire d'une quête d'horizontalité.

De fait, « le paysage » se serait bien « cambré » à l'échelle mondiale cette année 1968, année la plus « agitée » depuis 1945 et qui a vu surgir quantitativement, à suivre les

---

<sup>1</sup> Voir notamment l'exposition « Soulèvements » de Georges DIDI-HUBERMAN, au Musée du Jeu de Paume, à Paris, en 2016.

<sup>2</sup> Tanemura Suehiro, « La folie de Hijikata Tatsumi, danseur de l'Obscur », revue *Bijustu techô*, (Bijustu shuppansha) juin 1968, voir p. 32 du présent ouvrage.

historiens, le plus de mouvements sociaux à travers le monde<sup>3</sup>. Moment analysé aussi comme « un grand *ébranlement* de l'ordre symbolique<sup>4</sup> », comme un « événement critique<sup>5</sup> » où se produit une conjonction de séries causales indépendantes et un moment de mise en cause des stratégies de reproduction<sup>6</sup>. L'écrivain Jean-Christophe Bailly parle quant à lui « de la présentation effective d'un *saut*, non seulement hors de la routine et des cadres établis, mais en direction d'une autre forme de vie<sup>7</sup> » ; au Brésil, l'on désigne ces années 68 comme un mouvement de débordement (« *desbunde* »), antithèse de la contention et de la répression des voix, des esprits et des corps sous la dictature. Autre qualité de mouvement.

Si ces quatre gestes — cambrer, ébranler, sauter, déborder — sont marqués par une grande intensité et un tonus fort, il n'y va pas d'un doux rêve utopiste, d'un *peace and love* dépolitisé, ou de la seule fête révolutionnaire. Si elles ne furent certes pas dépourvues de joies collectives intenses, il s'agissait d'abord, dans ces années mouvementées de combattre pour plus de droits — y compris les plus fondamentaux comme celui d'un peuple à disposer de lui-même —, d'exiger des conditions de vie meilleures, de protester et d'agir contre les inégalités, contre les guerres impérialistes ou la colonisation, de lutter contre les dictatures, mais aussi de déconstruire l'ordre des discours et des savoirs dominants, de redécouvrir des pratiques oubliées ou occultées, d'inventer des contre-cultures et de nouvelles normes sexuelles. Aucun mouvement ne peut se penser hors-sol, hors d'un groupe social ou d'un travail historique sur une situation et un groupe donnés. Aucun ne peut se penser aussi sans l'horizon d'un possible.

Quels choix et orientations ont donc présidé à ce premier ouvrage sur le moment 68 et le champ chorégraphique ? Et que peut-on commencer à penser à partir de là ?

Premièrement, l'année 68 comme date historique ne sera ici ni fétichisée, ni restrictive. Il s'agit, à la suite de nombreux travaux, d'évoquer un moment pris dans une séquence, celle

---

<sup>3</sup> Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, coll. « L'univers historique », Les Éditions du Seuil, Paris, 2008.

<sup>4</sup> Ainsi Bourdieu définissait-il en 1983 (dans un entretien dans *Lire* en novembre 1983) le moment 68 en France, cité dans Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, op. cit., p. 227.

<sup>5</sup> Dans *Homo academicus*, cité dans Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *ibid.*

<sup>6</sup> Les travaux en histoire de Kristin ROSS, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Anne-Laure Vignaux coll. « Questions à l'histoire », Éditions Complexe, Paris, 2005 ; Philippe ARTIÈRES et Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *68. Une histoire collective (1962-1981)*, coll. « Cahiers libres », La Découverte, Paris, 2018 ; Emmanuelle LOYER et Jean-François SIRINELLI (dir.), « Mai 68 dans le monde. Le jeu d'échelles », *Histoire@Politique*, n° 6, septembre-décembre 2008 ; Ludvine BANTIGNY, *1968. De grands soirs en petits matins*, coll. « L'univers historique », Les Éditions du Seuil, Paris, 2018 ; Christelle DORMOY-RAJAMANAN, Boris GOBILLE et Erik NEVEU (dir.), *Mai 68 par celles et ceux qui l'ont vécu*, Les Éditions de l'Atelier, Ivry-sur-Seine, 2018 ; en philosophie Michel DE CERTEAU, *La prise de parole, pour une nouvelle culture*, Desclée, De Brouwer, Paris, 1968 ; Jacques RANCIÈRE, « Mai 68 revu et corrigé », dans *Moments politiques. Interventions 1977-2009*, La Fabrique éditions, Paris, 2009, ont été des appuis stimulants et importants.

<sup>7</sup> Nicolas Dutent, « Cinquante ans après, que reste-t-il de mai 68 ? », *L'Humanité*, 18-19-20 mai 2018, p. 11.

des « années 68 », des *long sixties*, comprises entre le début des années soixante et le milieu des années soixante-dix<sup>8</sup>. L'année 68 constitue alors non pas tant un point d'acmé, qu'une référence à laquelle peuvent se rapporter de nombreux autres événements qui eurent lieu avant, pendant ou après, à travers le monde. Ainsi il y eut un 67 en Guadeloupe, à Tunis comme à Alger, un Février 68 au Caire, un Mars à Varsovie, un Août glacial à Prague, un Octobre sanglant à Mexico — marqué par les 200 morts du massacre de Tlatelolco, juste dix jours avant les Jeux Olympiques —, ou encore des mois combatifs à São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador de Bahia, comme à Tokyo, un Mai 69 qui voit une insurrection populaire à Córdoba en Argentine... La liste serait longue. Ce moment « 68 » n'eut donc pas lieu partout — loin s'en faut — en mai-juin 1968 : au Chili, entre 70 et 73, le *Frente Popular* de Salvador Allende n'est-il pas le nom d'un « 68 » ? À Athènes, la révolte de novembre 1973 contre la dictature ? Au Portugal, en 1974 celui de la « révolution des œillets » ? En Espagne, les années 1975-1978 qui ont suivi la mort de Franco ? Ce « moment » est ainsi à entendre, comme le propose Jacques Rancière, autrement que comme une simple division du temps :

« Un moment [...] c'est un autre poids jeté dans la balance où se pèsent les situations et se comptent les sujets aptes à les saisir, c'est l'impulsion qui déclenche ou dévie un mouvement ; non pas un simple avantage pris par une force opposée à une autre, mais une déchirure du tissu commun, une possibilité de monde qui se rend perceptible et met en cause l'évidence d'un monde donné<sup>9</sup>. »

Si cette année est néanmoins ici préservée, c'est qu'elle témoigne premièrement du fait que notre ouvrage s'est pensé depuis le champ français métropolitain où cette date fait encore référence et qu'il est présenté dans une maison d'édition qui a déjà publié sur 68 dans le domaine des arts du spectacle (*Avignon 1968 et le Living Theatre. Mémoires d'une révolution*). Elle s'attache aussi au lieu où nous vivons, pensons et travaillons, l'université Vincennes-Saint-Denis née précisément des événements de mai-juin 68, où les études en danse ont conquis une place bien tardivement (en 1989).

Deuxièmement, marqués par la perspective d'une microhistoire sociale et culturelle, nous avons posé en 2014 les premiers éléments sur le Mai 68 parisien dans le champ chorégraphique<sup>10</sup>. Il importait désormais en quelque sorte de « provincialiser » Paris et la France, d'élargir ou, mieux, de changer et croiser les perspectives, en choisissant d'observer quelques-unes des circulations transnationales. Il importait donc de décentrer 68, comme en

---

<sup>8</sup> Sur les débats autour de la périodisation, voir les chapitres « Chronologies revisitées » et « Chronologies comparées », dans Michelle Zancarini-Fournel, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, op. cit., 2008,, respectivement pp. 185-193 et pp. 202-208.

<sup>9</sup> Jacques RANCIÈRE, *Moments politiques. Interventions 1977-2009*, op. cit.

<sup>10</sup> Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN et Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en mai 68. Premiers éléments*, Micadanses, université Paris-8, Paris, 2014.

appelle Philippe Artières, par une polyphonie<sup>11</sup>, une pluralité des voix, des situations et des points de vue. Ce faisant, on est en mesure de voir combien les situations sont diversifiées, contrastées et pétries de contradictions différentes. Ce qui vaut comme force émancipatrice pour l'une peut être parfois répressive pour l'autre, et réciproquement.

Si bien que des contextes demeurent encore absents ici et manquent à notre ouvrage — Israël avant et après la guerre des Six Jours, la Chine<sup>12</sup>, mais aussi l'Allemagne, la Tchécoslovaquie, le Royaume-Uni, le Chili, le Mexique et l'Inde, entre autres —, 18 contributeurs de générations, de formations et de statuts différents, venus de divers pays ont pu cependant traiter de contextes aussi contrastés que celui du butô d'Hijikata à Tokyo, du Festival panafricain d'Alger (de 1969), des ballets soviétiques à Moscou, Paris et La Havane, du Ballet Nacional de Cuba, des œuvres d'Oscar Araiz et Ana Itelman à Buenos Aires, des divers groupes et compagnies de danse à São Paulo, Rio de Janeiro et Salvador de Bahia, mais aussi du travail de Paul Sanasardo à New York (1969-75), d'Anna Halprin en 1967 en Californie ou encore de l'émergence des très nombreux groupes de danse contemporaine en Italie qui ont suivi la création du Gruppo Sperimentale di Danza de Franca Della Libera en 1968.

Sont abordés enfin dans cet ouvrage, divers aspects marquants du contexte chorégraphique en France : l'introduction des danses jazz, les premières expériences performatives, mais aussi les revendications sociales des danseurs, les tensions au sein de l'Opéra de Paris (qui résiste aux désirs de réforme marqués à gauche), les études renouvelées sur les danses historiques de la *belle dance* et le plaisir de danser ensemble. Puisque les approches de ces multiples auteurs dépendent aussi de la situation, des acquis historiographiques des études en danse et de l'état de la documentation et des archives dans chaque pays, elles sont elles-mêmes diversifiées. Si les travaux scientifiques sur la danse dans les années soixante aux États-Unis sont en effet particulièrement abondants, rien de tel encore pour l'Argentine, le Brésil ou l'Italie par exemple. Il nous importait donc de valoriser la variété des formats et des modalités de travail dans un ouvrage qui comporte effectivement différents types de textes, de l'essai ambitieux — qui ouvre cet ouvrage — à des notes réflexives à partir d'un document. Étant donné la richesse des propos que nous avons pu

<sup>11</sup> Dans un bilan sur l'ouvrage important qu'il a co-dirigé avec Michelle Zancari-Fournel 68. *Une histoire collective* en 2008, il souligne : « On considère aujourd'hui que nous n'avons pas assez de place à "l'ailleurs", qui est aujourd'hui très proche. On avait sous-estimé le postcolonial : la place des immigrés, mais aussi et surtout ce qui se passe à Dakar, Alger ou Tunis notamment. », Nicolas Dutent, « Cinquante ans après, que reste-t-il de mai 68 ? », *op. cit.*, p. 12.

<sup>12</sup> Voir Ting-Ting CHANG, « Tullés communistes. Le ballet moderne chinois pendant la Révolution culturelle », dans Claire ROUSIER (dir.), *Danses et identités. De Bombay à Tokyo*, traduit de l'anglais par Catherine Delaruelle, coll « Recherches / Centre national de la danse », Centre national de la Danse, Pantin, 2009, pp. 141-154, où elle analyse notamment le ballet célèbre *Le Détachement féminin rouge, la femme guerrière* (1964) du Ballet national de Chine, « pièce modèle » sous la Révolution culturelle (1966-1976).

découvrir, nous avons pris le parti de conserver ces formats. Études de cas (un festival dans son ensemble, parcours monographiques, analyses d'œuvres), analyses plus générales ou premiers éléments de réflexion à l'échelle d'un pays.

Troisièmement, observer ce moment du point de vue du champ chorégraphique, c'est l'observer depuis un lieu marginal et marginalisé. Il importait de saisir les fractures, les tensions, le déplacement des lignes et des frontières, de définir les places, de repérer les territoires parfois peu visibles où se vit une forme de quotidienneté des désirs et des résistances. Cette approche a nécessité de penser une topographie alternative aux lieux habituels du politique et ceux où s'inventent d'autres façons de vivre l'activité de danser, autre que celle que l'on en attend à un moment donné ; mais aussi d'habiter les institutions que sont les « corps de ballet » et plus radicalement l'institution du « corps » lui-même.

Quatrièmement, il importait de participer à l'élargissement des objets d'étude souvent associés à ces années 68 : elles sont analysées du point de vue de ces danseurs connus ou moins connus, anonymes ou oubliés, à travers le travail des compagnies, des lieux, des collectifs, depuis les œuvres ou leurs *processus*, dans des pratiques — professionnelles ou amateurs — que l'historiographie n'a pas (bien ou suffisamment) retenue comme porteurs de ces « 68 ». Aussi avons-nous proposé aux auteurs que nous avons sollicités de partir d'une situation localisée, d'analyser le micro (une œuvre, une pratique, un atelier, un film, un événement, un festival, une image, une émission de télévision, une compagnie, une personnalité, un groupe) afin d'entrer dans la complexité des connexions et des circulations avec bien d'autres éléments, et d'observer comment chacun de ces objets ou personnes a été exposé plus ou moins directement, comment il a été traversé plus ou moins profondément (d'une façon ou d'une autre) par le moment 68<sup>13</sup>.

Aussi le choix de ces objets a-t-il été mené dans la perspective de déjouer certaines attentes, nous avons privilégié ceux qui étaient peut-être les moins évidents, souvent les moins attendus ou connus, et sans doute les moins étudiés : par exemple pour les États-Unis, il ne sera pas question du Judson Church, d'Yvonne Rainer ni de son *No Manifesto*<sup>14</sup> (1965), pas plus que de *Contact improvisation* (pièce de Steve Paxton, 1972) ni de l'invention de cette micro contre-culture gestuelle qui a bénéficié de la reconnaissance qu'on lui connaît dans le

---

<sup>13</sup> Nous inscrivant ainsi également à la suite de la proposition du sociologue Michel DOBRY (*Sociologie des crises politiques. La dynamique des mobilisations multisectorielles*, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Paris, 1986) critiquant « l'illusion héroïque » pour proposer la notion d'« exposition aux événements » afin d'étudier les effets et les répercussions de la crise sur les acteurs sociaux. Ceci permet de revoir la catégorie de génération, au profit de celle d'un rassemblement d'individus traversés d'une façon ou d'une autre par l'événement (voir Michelle ZANCARINI-FOURNEL, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, op. cit., p. 234).

<sup>14</sup> Voir Ramsay BURT, « Before and After 1968. Dance, politics and the Avant-garde », dans *Judson Dance Theater. Performative Traces*, Routledge, New York (États-Unis), 2006.

monde (et déjà bien étudiée<sup>15</sup>), ni encore de *Walkaround Time* de Merce Cunningham (créé en 1968 d'après *Le Grand Verre* de Marcel Duchamp)<sup>16</sup>, mais plutôt de Paul Sanasardo et de son œuvre *Pain* (entre autres) ; il ne sera pas non plus question de la pièce interraciale *Ceremony of Us* d'Anna Halprin (par le groupe afro-américain du Studio Watts et celui du San Francisco Dancer's Workshop composé de danseurs « blancs », œuvre présentée en 1969 à Los Angeles suite aux émeutes de Watts<sup>17</sup>) mais de ses ateliers en 1967 à San Francisco (afin de rendre compte des points de vue des deux côtes des États-Unis). Pour Cuba, Alicia Alonso, chorégraphe d'une *Giselle* bien connue, cède la place à son frère Alberto et ses *Carmen* entre Moscou et La Havane, mises en dialogue par la ballerine soviétique Maïa Plissetskaïa ; pour le Brésil, ce n'est pas l'apport du mouvement tropicaliste qui est ici mis en avant, mais le travail de négociation des compagnies de ballet et des nouvelles pratiques pédagogiques avec la dictature militaire, d'une part, et le mouvement hippie, d'autre part. À l'Est, c'est par le biais de l'analyse de la réception des tournées du Bolchoï et du Kirov à Paris par les journalistes de droite et de gauche que se lisent les tensions et la « détente » de la guerre froide entre les deux blocs. Enfin, pour la France, il ne sera pas question de Béjart en Avignon et de sa *Messe pour le temps présent*<sup>18</sup>, mais de son film (peu connu) *Le Danseur* ; si des œuvres des chorégraphes modernes importants (Françoise et Dominique Dupuy, Jacqueline Robinson ou Karin Waehner, par exemple), ou des chorégraphes dominants (Roland Petit, Serge Lifar, notamment) apparaissent ici en creux, c'est un *focus* sur les danses « traditionnelles » de Francine Lancelot en Provence (en écho au revivalisme culturel ambiant) ou sur l'importance des danses jazz (qui s'implantent alors à la périphérie de Paris, dans les milieux populaires) qui leur a été préféré. Il sera aussi question du militantisme du comité Action danse à Paris où s'activent et s'écrivent bien des propositions et des « rapports » essentiels à la future « explosion » de « la danse contemporaine » en France dans les années quatre-vingts, ou encore du chorégraphe Michel Descombey (oublié de l'histoire de l'Opéra de Paris qui tenta une ouverture vers plus de modernité) qui fut notamment l'auteur d'un projet de réforme de l'enseignement de la danse, avant de partir en Suisse puis au Mexique après ses « années 68 » ; ou encore de la virulence performative et féministe de Graziella Martinez, au-delà de ses seuls propos.

---

15 Voir l'ouvrage fondamental de Cynthia Jean NOVACK, *Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture*, University of Wisconsin Press, Madison (États-Unis) 1990.

16 Bien étudiée par Carrie NOLAND, « Inheriting the Avant-Garde: Merce Cunningham, Marcel Duchamp, and the "Legacy Plan" », *Dance Research Journal*, vol. 45, n° 2, août 2013, pp. 85-121.

17 Voir Janice ROSS, *Anna Halprin. Experience as Dance*, University of California Press, Berkeley (États-Unis), 2007.

18 Voir Claudia PALAZZOLO, dans Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN et Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en mai 68. Premiers éléments*, op. cit.

En revanche, se sont imposés comme indispensables ici, d'une part, l'œuvre manifeste — autant reconnue que méconnue — *Insurrection de la chair* d'Hijikata (1968) pour sa radicalité performative autant que discursive, et d'autre part, le Festival panafricain d'Alger, tant il rassemble en 1969 — la même année que Woodstock — l'ensemble de l'Afrique révolutionnaire célébrant (ou prise dans) ses luttes (ou ses espoirs) d'indépendance. Plaque tournante qui voit se rassembler des militants palestiniens, vietnamiens, des responsables des Black Panthers pour qui le retour à l'Afrique passe par Alger, des combattants et danseurs qui défilent côte à côte, il était essentiel que cet événement soit présent dans cet ouvrage et dans la complexité de ses rapports de pouvoir internes tels qu'ils peuvent s'incarner sur les différentes scènes du chorégraphique (défilé de rue et théâtres).

Ainsi, le parti pris des études de cas permet de faire jouer les points de vue mais aussi de faire apparaître l'articulation de différentes échelles. Pour en rendre compte à une dimension internationale et sur tous les continents, le choix fut d'en passer par l'échelle du local qui se révèle être le plus souvent entièrement connectée à l'échelle internationale par le jeu de divers types de circulations<sup>19</sup>. Aussi un lieu, un groupe, une œuvre en convoquent-ils toujours d'autres. L'ouvrage ne prétend pas à une théorisation ambitieuse des relations entre danse et politique, déjà bien menée par de nombreux travaux et sur divers *corpus*<sup>20</sup>. Même s'il y pourrait y contribuer, il permet en revanche d'observer, à partir de cas très concrets et précisément situés, comment et à quels niveaux s'activent ces relations et les contradictions entre ces divers niveaux au cours de ces quelques années. Alors, comment les danseurs qui relèvent d'un champ chorégraphique défini, ont-ils été exposés aux événements ? Comment ont-ils traversé différemment ces années ? À quels niveaux cela s'est-il joué ?

Il sera ici majoritairement question (sauf dans trois études) non pas tant des danses dites « sociales » ou des pratiques dansées par tous, voire des danses « traditionnelles », que des champs chorégraphiques tels qu'ils se sont organisés comme pratiques professionnelles artistiques et scéniques, même si elles se pensent parfois en dialogue (et en tension) avec le champ des pratiques de danses sociales amateurs. A y voir de plus près, il s'avère que les divers milieux des danseurs professionnels de par le monde n'étaient particulièrement pas destinés à accueillir le « moment 68 ». Les corps dansants des compagnies professionnelles formés par des techniques du ballet dit « classique » — déjà mondialisées —, par l'ascèse, la discipline et les normes qu'elles imposent ou par celles des techniques dites « modernes » —

<sup>19</sup> Sur ce point, voir les acquis d'Emmanuelle LOYER et Jean-François SIRINELLI (dir.), « Mai 68 dans le monde. Le jeu d'échelles », *Histoire@Politique*, n° 6, septembre-décembre 2008.

<sup>20</sup> Voir Rebekah J. KOWAL Randy MARTIN et Gerald SIEGMUND (dir.), *The Oxford Handbook of Dance and Politics*, Oxford University Press, New York (États-Unis), 2017 ; voir aussi Mark FRANKO, « La danse et le politique. Des états d'exception », *Recherches en danse*, association des Chercheurs en danse, 16 juin 2017.

marquées par l'expansion de la modern dance états-unienne ou l'investissement imaginaire convoqué par les danses d'expression venues d'Allemagne —, étaient — on le verra dans nombre des études qui suivent — peu politisés, peu militants, peu syndiqués. Les danseurs étaient aussi relativement peu formés aux armes discursives ni outillés théoriquement, ils n'avaient sans doute pas lu Marx, Freud, Fanon ou Marcuse. Par ailleurs, sans statut social stable (sauf en U.R.S.S. ou à Cuba), ils ne bénéficiaient, en tant que danseurs ou chorégraphes, du capital symbolique propre aux arts dits « majeurs », en outre à forte dominante masculine, comme les peintres / sculpteurs / plasticiens, les « hommes de théâtre », les cinéastes, les musiciens-compositeurs, les architectes, les *designers*, les couturiers...

Pour autant, si les représentations du « danseur » et de la « danseuse », de leur métier, sont marquées par les normes esthétiques socio-académiques incorporées, si les codes qui organisent les attentes du spectacle chorégraphique obéissent massivement à ceux des cadres du spectacle de ballet, ils ont aussi été renégociés, infiltrés de signes (un costume, une posture, un regard, un toucher) qui ne relèvent pas de cette économie, contaminés par des affects, voire pulvérisés à ce moment-là. De ce point de vue, *L'Insurrection de la chair* qui ouvre l'ouvrage constitue un cas limite dès lors que cette pièce propose une redéfinition radicale des figures du danseur dont les contre-modèles seraient celui du fœtus qui tremble, de l'enfant difforme, de l'hermaphrodite, de l'homme des cavernes, de la marionnette, de l'idiot du village, du chamane impur, du roi crétin, du poliomyélite, que Hijikata va performer en les féminisant (introduisant de surcroît un trouble dans leur genre). Au-delà, c'est aussi à une redéfinition des puissances du danseur et de ses gestes que Hijikata en appelle, en opposition aux figures impériales, combattantes, travailleuses au Japon. Plus encore, il invite à ouvrir l'ordre même de la langue qui institue « le corps » pour ouvrir le corps lui-même. De même, les performances de Graziella Martinez — Argentine en exil en Paris — laissent place à l'organisation des délires de ses machines désirantes, hantées par la folie et poussant, à sa façon, à une autre imaginaire des corps de danseuses où il est bien question « de croire à la réalité de (ses) désirs », pour reprendre un slogan des murs de Paris. En effet l'événement n'est-il pas autant lié à la puissance des mots capables de le qualifier, qu'à celle des gestes qui l'incarnent ? S'il ne s'agissait pas là de suivre l'un des slogans du F.A.R.H. (Front d'action révolutionnaire homosexuel<sup>21</sup>), « Prolétaires de tous les pays, caressez-vous », il n'en reste pas moins que la soif d'accéder au toucher peut aussi conduire à une dérive proprement sexuelle (*Ten Myths 1967-1968*, où s'outrepassent les consignes données par Anna Halprin) et la

---

<sup>21</sup> Créé en 1970 par des homosexuelles issues du Mouvement de libération des femmes, rejointes l'année suivante par les homosexuels.

rumeur concernant le public de la pièce de Hijikata n'est pas loin de tels plaisirs collectifs (ou solitaires).

Pour autant, les lignes ont aussi bougé au sein de l'ordre « des corps de ballet » qui ne portaient pas de drapeaux révolutionnaires ou nationaux (sauf à Alger), ou s'ils le faisaient, n'était-ce pas à contrecœur et en gardant foi dans leur « première position » ? S'ils ne sont pas entrés en insurrection, un désir d'émancipation des codes et des normes s'est fait malgré tout entendre à divers endroits, exprimant dans un périmètre, certes plus limité, divers éros qui déplaçaient les limites d'une culture bourgeoise, conservatrice, patriarcale et catholique acceptable et acceptée (il en va ainsi du portrait de Jorge Donn par Béjart, de l'éros du *Sacre du printemps* d'Aráiz, du duo masculin et interraciale dans *The Path* de Paul Sanasardo, de la puissance lyrique des danseurs soviétiques dans *Spartacus*, des portés érotiques d'une *Carmen* cubaine...). En France notamment, les danseurs ont travaillé à une restructuration en profondeur des cadres publics de la politique culturelle et de l'enseignement de la danse quand les danseurs italiens étaient exclus de toute politique culturelle de la danse. Enfin, le Festival panafricain d'Alger rend compte, à sa manière, de cette structuration faite (ou en cours) de « ballets nationaux », aptes à construire — à travers une compagnie de danse et la fabrique de son répertoire — une nouvelle identité nationale, dans laquelle la catégorie « ballet » se voit déjà réappropriée comme cadre délimitant des nouvelles pratiques scéniques pour des danses dites « traditionnelles ».

Les niveaux où se jouent cette traversée du « moment 68 » sont donc divers. La bataille ou le travail se mènent ainsi sur plusieurs fronts : pulsionnel (quels élans intérieurs et quels affects ?), kinesthésique et sensible (quelles organisations du sentir et de la perception pour quels gestes mus par quels imaginaires ?), technique (quelle fabrique des gestes ?) et pédagogique (quels contenus et quelles relations ?), performatif (quelles attitudes et quels partis pris d'interprétation ?), chorégraphique, scénographique, littéraire et musical (quelle distribution des espaces, des temps, des figures et des corps, quelle mise en scène ?), discursif (quel ordre de la langue soutient les corps ou les empêche ?), économique (quelle circulation d'argent, quels soutiens ?), administratif (quelles réglementations ?), social (quelles relations, quels statuts et ordres hiérarchiques ?), culturel (quelles représentations et quelles valeurs ?), politique et étatique (quels rapports de force entre groupes de pressions ?). Enfin, s'agissait-il de construire *le* monde nouveau dessiné par les diverses utopies et idéologies ou d'inventer *un* autre monde possible en suivant les lignes d'intensités proliférantes et divergentes ou encore, d'habiter autrement *ce* monde-là ? Comment les arts dansés rendent-ils compte des

événements qui ont traversé cette époque ? Ainsi importait-il de poser la question d'une politique en danse au cœur même des opérations du champ chorégraphique.

De ce point de vue, la composition de l'ouvrage ne pouvait suivre la logique territoriale ni la distribution d'une carte géographique proposant une succession d'études de cas, elle-même suivant l'ordre des continents et des pays. Il importait bien davantage de tenter de souligner les circulations possibles entre ces différentes études. Elles aussi sont multiples et permettent d'observer circulation et transfert des mots et des catégories : comme celui de « ballet », terme internationalisé, mais qui recouvre des contenus (« classique », « moderne », « national ») et enjeux bien divers. Il en va de même de l'usage du terme « danse-théâtre » (chez Paul Sanasardo, Graziella Martinez, Pina Bausch, Maurice Béjart). Circulation aussi des œuvres à travers les tournées (du Living Theatre aux États-Unis, en France comme au Brésil ; d'Oscar Aráiz en Argentine, au Brésil, en France ; des troupes soviétiques, cubaines ou venues de divers pays d'Afrique) ; des danseurs dans les studios et écoles suivant divers circuits (Allemagne, États-Unis, France, à travers le cas des danseurs de Sanasardo ; ou des parcours des Argentins Jorge Donn, Graziella Martinez et Oscar Aráiz) ; circulation des répertoires non seulement dansés mais aussi des répertoires d'action militante (occupations, assemblées générales, manifestations, défilés, marches, tracts, interventions dans les rues, organisation de comités d'action divers, cours alternatifs, ateliers, etc.) ; circulation de références (ainsi des signes et attitudes issus de la contre-culture hippie des États-Unis telle qu'elle se réinvente dans les milieux chorégraphiques au Brésil et en France, de la culture rock et folk, de la culture communiste, de la culture libertaire, mais aussi des références intellectuelles propres à ces années) ; circulation des attitudes et des contenus techniques ou pédagogiques.

Face à cette pléthore de possibles, le choix fut de thématiser en quatre parties ces circulations qui visent à souligner en creux une dramaturgie qui se joue aux niveaux corporel, gestuel, chorégraphique et institutionnel, allant du micro au macro. Suivant la règle dans ce type d'ouvrage, des recouvrements évidemment s'opèrent entre chacune de ces parties, mais l'on laissera le soin au lecteur d'en repérer et d'en penser bien d'autres.

La première, « Mémoire des danses et (dé)construction des corps », concerne la circulation plus souterraine des mémoires culturelles en danse après-guerre et pourrait être sous-titrée « Ce dont les corps se souviennent ». La perception des acteurs comme l'analyse des œuvres et des pratiques permet d'insérer le temps court dans le temps long, car elles font travailler et sédimentent différentes temporalités. En d'autres termes, ainsi que l'ont déjà observé nombre d'historiens et sociologues de la période, il a été beaucoup question

d'histoires et de passés dans ce moment « 68 ». Les forces de désintégration et de contestation face au nouvel ordre du monde — où s'opposent après guerre l'*american way of life* et les dictatures de la C.I.A. à l'ordre de l'Homme soviétique et ses interventions en Afrique, à Cuba, en Europe centrale, mais également au maoïsme et à sa révolution « culturelle » —, en passant par la quête de multiples alternatives et troisièmes voies (Brésil, Bolivie, Chili, mais aussi Tchécoslovaquie, Algérie...), se font au nom de jours à venir qui activent des retours sur divers passés. Passés sombres — les différentes mémoires de la seconde guerre mondiale sont très présentes dans l'imaginaire gestuel chez Hijikata et Sanasardo —, tumultueux — ainsi en va-t-il de la mémoire des révoltes médiévales, jusqu'aux insurrections modernes convoquées par le critique japonais regardant les photographies de Hijikata — ou *a contrario* plus clairs, joyeux et lumineux — chez Lancelot à la recherche des traces qui relient danses traditionnelles et danses dites « historiques » en France —. Se renouent alors à travers le fil du travail des corps, la mémoire des traumas, des utopies insurrectionnelles inachevées, autant que le long travail artistique et scientifique de diverses générations de chercheurs et de chercheuses, de danseurs et de danseuses, sur les traces à l'œuvre au sein d'une histoire des danses. Se lit aussi la continuité de certains apprentissages corporels et des valeurs et représentations : l'image du beau danseur quasi muet chez Béjart, qui dit ne penser à rien quand il danse, entièrement « habité » par son art, n'est-elle pas à la fois conservatrice et résolument moderne, eu égard à la « prise de parole » des autres champs artistiques et des danseurs en France en 68 ? Si elle est à mille lieux de la déflagration poétique de Hijikata la même année, ne délivre-t-elle pas cependant dans sa performance une image « rock » du danseur sur laquelle se porte dans le même temps un regard homoérotisé ? De même que sa culture gestuelle marquée par la technique dite « classique » est à la fois présentée comme universelle (il s'agit bien « du » danseur) et comme une culture de danse parmi d'autres.

La deuxième partie, « Contre-cultures gestuelles et militances diffuses » (ou « Ce que les gestes défont et produisent ensemble »), s'attache à rassembler les études concernant particulièrement le travail pédagogique et la diffusion à travers cette fabrique de la sensibilité, d'attitudes qui agissent à la racine sur l'institution même du « Corps ». Contre *l'homme unidimensionnel*, les danseurs (qui n'ont peut-être pas lu cet ouvrage si diffusé de Marcuse, pas plus sans doute Deleuze et Guattari) n'en mènent pas moins des micro-révolutions sensibles sur la côte ouest des États-Unis à travers les ateliers « écologistes » avant l'heure, afin d'habiter autrement leur propre corps en ce monde-ci, en relation avec celui d'autrui comme avec l'environnement. Il est de même en Italie à travers une nouvelle vague de diffusion de la danse moderne et contemporaine. Ou encore dans les gymnases des banlieues

parisiennes en quête d'un *swing* populaire. Ou enfin dans les lieux alternatifs parisiens où se déploie, hors d'une tradition moderniste, l'excès jubilatoire d'une Graziella Martinez travaillant non pas à investir l'institution mais à inventer un devenir minoritaire.

Là, si les danseurs et les danseuses ne prennent pas des mains fragiles des étudiants le drapeau de la lutte (pour paraphraser ici un slogan parisien<sup>22</sup>) dans *la geste* révolutionnaire, ils n'en proposent pas moins d'ouvrir *les gestes* mêmes des étudiants, des ouvriers et des habitants des quartiers populaires à ceux venus d'une culture afro-américaine, passés aussi par la télévision, et de défaire le grand partage des pouvoirs dansés propres à la traditionnelle distinction entre amateurs ignorants et professionnels savants. À *la geste* épique des engagements révolutionnaires se substitue donc une multiplicité de gestes possibles et parfois divergents, en d'autres termes un élargissement des subjectivités qui s'autorisent de nouveaux degrés de liberté, la possibilité d'une égalité des sensibilités corporelles et du partage dont témoigne particulièrement le goût pour les danses en groupe. Les figures, comme les modalités de la communauté, sont en effet notamment thématiques et débattues en cette période : définie comme environnement démocratique, comme corps de ballet, comme communauté nationale, comme simple groupe, il s'agit de déjouer les hiérarchies traditionnelles (notamment homme/femme ou professeur/étudiant).

La troisième partie, « Stratégies de résistances chorégraphiques et émancipations » (« Ce que les chorégraphes en disent »), permet d'observer comment en Afrique, comme en Amérique Latine (Brésil) ou aux Caraïbes (Cuba), on lutte contre les colonisations, l'impérialisme américain ou les dictatures. Une bataille peut se jouer sur le plan chorégraphique, sur scène comme hors de la scène, notamment au sein des différents « ballets », à savoir des structures établies ou en voie de création, entre lesquelles et au sein desquelles joue aussi une concurrence. Quelles sont les marges de manœuvre et de négociation dans lesquelles les artistes, chorégraphes comme interprètes, travaillent ? Si en France — en régime démocratique fût-il gaulliste —, pouvait se donner une œuvre comme *Terres d'exil* de Jacqueline Robinson (créée en 1968 en hommage et solidarité avec les Grecs exilés de la dictature des Colonels de 1967, sur une musique de Mikis Theodorákis), la même œuvre n'aurait pu l'être sous une dictature. Aussi est-ce hors d'un message explicite et militant que peut s'exprimer dans ce cadre une résistance au *consensus*. Comment les œuvres et interprétations agissent-elles — non sans paradoxes parfois ? Une interprétation peut déceler ainsi un potentiel émancipateur qu'elle ne visait pas forcément — à travers le regard d'une danseuse soviétique, Plissetskaïa, sur le travail d'une ballerine cubaine, par exemple —

---

22 « Les ouvriers prendront des mains fragiles des étudiants le drapeau de la lutte. »

ou à l'inverse, un chorégraphe peut chercher habilement des ruses scénographiques et chorégraphiques pour déjouer les effets de la censure, travaillant sur l'implicite et sur la connivence d'une sensibilité commune avec le public — ainsi des pièces analysées au Brésil — où, sous une apparence consensuelle et à travers une corporéité « classique », se lit une attitude critique. Quand un projet de réforme tout autant esthétique que pédagogique et politique est clairement posé, dépassant le cadre corporatiste — comme celui de Michel Descombey à l'Opéra de Paris —, les forces d'inertie conservatrices peuvent avoir malgré tout gain de cause.

Enfin, la quatrième partie, « Critiques, pouvoirs et compagnies » (« Ce que les institutions, la critique et leurs acteurs en font »), concerne le jeu des pouvoirs et contre-pouvoirs à l'œuvre entre les compagnies de danse, les institutions culturelles et chorégraphiques, et la critique. On y observe notamment l'importance décisive de la réception et des effets d'une œuvre dans l'espace public, laquelle peut s'avérer subversive malgré son auteur ou bien plus qu'il ne le souhaitait (ainsi d'Aráiz) ou des stratégies d'une artiste (Ana Itelman en Argentine) pour retourner et utiliser l'argument de l'autonomie de l'art à son profit. Mais par ailleurs, des compagnies nationales, telles le Bolchoï ou le Kirov, se voient aussi l'objet de multiples regards critiques idéologiquement divisés, alors que certains de ses artistes peuvent, en revanche, s'imposer unanimement y compris contre le pouvoir des compagnies. Enfin, les institutions, notamment à Paris, peuvent participer du déplacement des représentations et des pratiques qu'elles tentent de suivre bon gré mal gré pour ne pas être dépassées, pour « surfer » sur l'air du temps afin de le domestiquer, récupérant ainsi des élans disruptifs ou des volontés de refondation et les revendications sociales des danseurs français. Là aussi, les études soulignent des situations paradoxales, pétries de contradictions internes ou encore d'ambivalences.