



HAL
open science

Être danseur et danseuse en mai-juin 68 en France : l'ambivalente revendication d'exister

Isabelle Launay, Sylviane Pagès, Mélanie Papin, Guillaume Sintès

► To cite this version:

Isabelle Launay, Sylviane Pagès, Mélanie Papin, Guillaume Sintès. Être danseur et danseuse en mai-juin 68 en France : l'ambivalente revendication d'exister. Isabelle Launay; Sylviane Pagès; Mélanie Papin; Guillaume Sintès. Danser en 68. Perspectives internationales, Deuxième Époque, pp.285-306, 2019, Linéaris, 978-2-37769-048-0. hal-03022775

HAL Id: hal-03022775

<https://hal.science/hal-03022775>

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.

Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN, Guillaume SINTÈS

**Être danseur et danseuse en mai-juin 68 en France : l'ambivalente
revendication d'exister**

in *Danser en 68, Perspectives internationales*, (dir. I. Launay, S. Pagès, M. Papin, G. Sintès), Montpellier, Editions Deuxième Epoque, 2018 (pp. 285-306)

Peu de travaux sur la danse en 1968 en France ont été réalisés à ce jour, à l'inverse des études théâtrales¹, de l'histoire de l'art contemporain², de la musicologie³ ou des études en cinéma⁴ — nées justement des effets de 1968. Ils ont produit, depuis 1968 et sur 1968, nombre d'ouvrages et d'analyses de référence. La création d'un « Département de la danse » au sein d'une « faculté d'Art » à l'université en France et d'un laboratoire de recherche qui lui serait lié, fut pourtant l'une des premières revendications aussi récurrente que nodale dans l'exigence de (re)connaissance du champ de la danse telle qu'elle s'exprime dans un petit ensemble d'archives de mai-juin 1968⁵. Ce n'est sans doute pas par hasard si la première enquête sur la danse en 1968⁶ à être menée émane d'étudiants, doctorants et enseignants-chercheurs en danse de l'université dite de Vincennes à Saint-Denis, Paris-8 (née aussi de

¹ Robert ABIRACHED (dir.), *1968, le tournant, La Décentralisation théâtrale*, t. III, coll. « Cahiers théâtre-éducation », Actes Sud, Arles, 1994 ; Olivier NEVEUX, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, coll. « Cahiers libres », La Découverte, Paris, 2007 ; Christian BIET et Olivier NEVEUX (dir.), *Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma militants, 1966-1981*, coll. « Théâtre et cinéma », L'Entretemps, Vic-la-Gardiole, 2007 ; Marie-Ange RAUCH, *Le Théâtre en France en 1968. Crise d'une histoire, histoire d'une crise*, Éditions de L'Amandier, Paris, 2008.

² Anne DARY, Pascale Le THOREL, Didier SEMIN, *et al.*, *Les Affiches de Mai 68*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2008 ; Jean-Louis PRADEL, *La Figuration narrative*, Hazan, Vanves, 2008 ; Jérôme DUWA, *1968, année surréaliste. Cuba, Prague, Paris*, coll. « Pièces d'archives », Institut mémoires de l'édition contemporaine, Paris, 2008 ; Dominique BAQUÉ, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Flammarion, Paris, 2004.

³ Un colloque récent au Conservatoire national de région de Paris, « La musique en Mai 68 / Mai 68 dans la musique », les 3 et 4 avril 2008, sous la direction de Pierre-Albert Castanet et François Nicolas. Noémie LEFEVRE, « Mai 1968 au Conservatoire National Supérieur de Musique », disponible sur <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00382630>>. Consulté le 02 août 2018. Makis SOLOMOS, « La génération de 1925 : de la révolution musicale à la révolution politique », *Analyse musicale*, Société française d'analyse musicale (Paris), n° 61, 2009, pp. 89-97.

⁴ Sébastien LAYERLE, « À l'épreuve de l'événement, cinéma et pratiques militantes en Mai 68 », dans Christian BIET et Olivier NEVEUX (dir.), *Une histoire du spectacle militant. Théâtre et cinéma militants, 1966-1981, op. cit.*, pp. 145-157.

⁵ Soit les tracts du Comité d'action danse (consultables à la Bibliothèque nationale de France) et les comptes-rendus publiés dans *Les Saisons de la danse*, été 1968 (documents reproduits dans Sylviane PAGES, Mélanie PAPIN, Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, Micadanses, Paris, 2014), à savoir : communiqué du Conservatoire national supérieur de musique du 10 juin ; communiqué de la Commission des danseurs du C.N.S.M., s.d. ; texte de la Commission de la danse contemporaine du 29 mai 1968 ; Hélène SADOVSKA, « Paris au mois de mai », du comité de la Fédération française de danse classique et contemporaine, du 26 juin 1968 ; projet de diplôme de professeur de danse présenté par Michel Descombey, directeur de la danse, maître de ballet de l'Opéra de Paris, du 31 mai 1968 ; « Avant-projet de réforme de l'enseignement de la danse », 23 juin 1968 ; texte du SNAC (branche chorégraphique), s.d.

⁶ Journée d'études organisée par l'université Paris-8 et Micadanses à l'automne 2012 (actes : *Danser en Mai 68. Premiers éléments, op. cit.*) ; Mélanie PAPIN, *1968-1981 : construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France. Désirs, tensions et contradictions*, thèse sous la direction d'Isabelle Launay, université Paris-8, Paris, 2017.

1968), en collaboration avec des danseurs militants de cette époque⁷.

Un premier constat émerge néanmoins : il y eut encore moins d'« Octobre chorégraphique » que d'« Octobre théâtral⁸ ». On ne trouve nulle trace de danse-tract comme il y eut de nombreux ciné-tracts, pas de danse militante comme il y eut un cinéma militant⁹, ni de danse révolutionnaire, d'agit-prop chorégraphique, de *happenings* issus du champ de la danse, comme ce fut le cas des arts plastiques marqués par le situationnisme et la contre-culture américaine, pas de critique du spectacle ni même de l'art de la danse en soi, peu de nouvelles expérimentations à l'instar de ce qui se jouait aussi dans le champ de la musique contemporaine¹⁰. Les investigations restent à poursuivre cependant, pouvant venir nuancer ce bilan en creux pour le champ de la danse¹¹.

Les danseurs en France apparaissent ainsi relativement étrangers au slogan écrit sur les murs de la Sorbonne : « Ici spectacle de la contestation. Contestons le spectacle¹². » La création d'œuvres issue directement des événements, d'une danse effectivement révolutionnaire autant dans ses formes que ses fonctions, ses modes de production que de diffusion, semble relativement rare. Dans un champ encore largement dominé à la fin des années soixante par la danse classique, mais aussi face au succès de Maurice Béjart (comme représentant d'une « modernité » dans le ballet), rien donc de surprenant à cela¹³.

S'il n'y a pas eu de révolution dans les œuvres, alors où se situe-t-elle ? Les lignes ont-elles bougé ? De nouvelles places ont-elles été créées, redistribuées ? Les habitudes, les valeurs ont-elles été bouleversées ?

Partout sauf sur scène

⁷ Notamment : Catherine Atlani, Odile Azagury, Claire Delaroche, Dominique Dupuy, Jean Guizerix et Serge Keuten (entretiens et témoignages publiés dans Sylviane PAGES, Mélanie PAPIN, Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, *op. cit.*, également disponibles sur *Recherches en danse*, mise en ligne le 25 juin 2018 : <<https://journals.openedition.org/danse/196>>, consulté le 02 août 2018).

⁸ En dehors de ceux — à suivre l'analyse de Bernard Dort sur le théâtre en 1968 — qui maintiennent une activité révolutionnaire, de la participation des troupes de théâtre qui jouent dans les usines pour divertir et encourager les grévistes, d'un théâtre d'agit-prop à Nancy, Aubervilliers et Nanterre (voir Olivier NEVEUX, *Théâtres en lutte*, *op. cit.*, pp. 69-84).

⁹ Voir la synthèse de Sébastien LAYERLE, *art. cit.*

¹⁰ Comme les collages de Luciano Berio dans la *Sinfonia* en 1968, ou les tentatives de réorganisation spatiale du rapport scène-salle chez Iannis Xenakis (où l'orchestre est dans la salle et le public est dispersé au milieu de l'orchestre). Voir Makis SOLOMOS, « La génération de 1925 : de la révolution musicale à la révolution politique », *op. cit.*

¹¹ À noter néanmoins : un film d'images d'archives de la C.G.T. (*La CGT en Mai 68, le grand mouvement*) qui fait furtivement apparaître ce qui s'apparente à des *happenings* chorégraphiques lors d'occupation d'usines. Nous remercions Virginie Garandeau pour cette source. À noter aussi les *processus* de travail d'un chorégraphe comme Michel Caserta (voir à ce sujet l'entretien réalisé dans Mélanie PAPIN, *1968-1981 : construction et identités du champ chorégraphique contemporain en France. Désirs, tensions et contradictions*, *op. cit.*).

¹² *Les Murs ont la parole. Mai 68*, Tchou, Paris, 2007, p. 34.

¹³ Voir Claudia PALAZZOLO, « Sur les traces du jerk de la Messe pour le temps présent de Maurice Béjart. Une figure de la danse en 1968 ? », dans Sylviane PAGES, Mélanie PAPIN, Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, *op. cit.*, pp. 80-93.

La présence de Mai dans la danse est ailleurs que dans les théâtres (où, à de rares exceptions¹⁴, continuent d'être programmés essentiellement des spectacles néo-classiques). À Paris, la scène chorégraphique se joue plutôt dans les assemblées de la Sorbonne, du Petit Odéon, de l'Olympia ; dans le travail des nombreuses commissions de danseurs issues des assemblées générales ; au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (rue de Madrid) pour un grand partage de cours de danse ; à l'Institut d'art et d'archéologie (rue Michelet) où le Comité d'action de la danse (constitué à la mi-mai, juste après la prise de l'Odéon le 15 par le groupe activiste de Jean-Jacques Lebel et Paul Virilio) tient sa permanence tous les jours et se déroulent de nombreuses réunions ; mais aussi à l'Opéra de Paris et l'Opéra-Comique, occupés le 17 mai par les personnels techniques et artistiques syndiqués à la C.G.T. (*via* le Syndicat français des acteurs) — ou plus minoritairement à Force Ouvrière (F.O.) — qui veulent protéger leur outil de travail de groupes d'extrême-droite qui visaient l'Opéra pour répondre à l'occupation de l'Odéon.

Le Comité d'action de la danse (CAD), inspiré du Comité révolutionnaire d'action culturelle (CRAC) de la Sorbonne, fut formé par une minorité active d'une dizaine de personnes¹⁵ : administrateur.trices, danseuses, chorégraphes, à la fois « modernes » et « classiques » et de générations différentes. Le CAD, dans la droite ligne des Comités d'action, entendait se différencier d'un syndicat. Dans la dynamique d'une démocratie directe, il refusait d'être « structuré par l'opinion et l'option de quelques personnes¹⁶ », attendant de ses membres qu'ils se représentent eux-mêmes :

« Agissant ainsi vous tous, danseurs : interprètes, professeurs, chorégraphes et sympathisants de la danse, vous pouvez mieux vous comprendre et vous faire comprendre¹⁷. »

Comme partout ailleurs, la mobilisation prend la forme d'assemblées directes non représentatives et de réunions corporatives qui mêlent militants, danseurs syndiqués ou non.

Le Comité d'action danse, sans chef à sa tête, participe ainsi, à travers ces formes de démocratie directe et d'auto-gestion collective, de la dimension politique de Mai. « La projection de nouveaux horizons n'a pu s'accomplir que parce que de nouvelles pratiques

¹⁴ Voir la chronologie de l'année 1968 établie par Anne BARNIER, Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN, Giulia PAPOTTI et Andrea TIRADO, dans Sylviane PAGÈS, Mélanie PAPIN, Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, op. cit., pp. 149-154.

¹⁵ À savoir (liste non exhaustive, constituée à partir de témoignages) : Karin Waehner, Françoise et Dominique Dupuy, leurs administrateurs respectifs Claire Delaroche et Vincent Kaldor (également militants politiques actifs) ; mais aussi Brigitte Morelle (interprète de Félix Blaska) et son compagnon Roland Zeitoun (chirurgien-dentiste), rejoints par d'autres danseuses issues d'horizons différents comme Catherine Atlani, le duo de mimes (formé par Étienne Decroux) Pinok et Matho, Anne-Marie Reynaud (et son mari Gilles Reynaud, ingénieur à la R.A.T.P.) ; ainsi que des danseurs de l'Opéra (syndiqués de la C.G.T.) comme Brigitte Lefèvre, Jacques Garnier, Wilfride Piollet, Jean Guizerix et Serge Keuten (seul représentant F.O.).

¹⁶ Tract du CAD, intitulé « Activités du Comité d'Action de la Danse », sans date (probablement fin mai 1968). Fonds « Tracts mai-juin 1968 », B.N.F.

¹⁷ *Ibid.*

politiques étaient en train d'être inventées », explique à cet égard Kristin Ross¹⁸. De fait, après la grève générale de la mi-mai, plus de 460 comités d'action s'étaient créés dans la seule région parisienne, au sein de professions, quartiers, lycées, universités ou usines, composés de dix à quinze personnes dont la plupart n'avaient jamais appartenu à aucune formation politique. Ces comités rejetaient la récupération du mouvement par les grandes organisations traditionnelles, même si ses membres pouvaient être par ailleurs syndiqués. Il n'y avait pas d'idéologie imposée, ce qui permettait à tous de participer à son élaboration, aux plus politisés de se confronter à ceux qui ne l'étaient pas ; mais surtout, ils étaient unanimes quant à leur désir de combat « anti-capitaliste » ou encore à celui de « définir une ligne politique commune à partir de la base¹⁹ ».

Désir d'unité et de confrontation : prendre la parole

Pourquoi ne pas saisir d'abord le sens de l'événement dans l'événement lui-même, dans l'explosion de la parole publique ? Beaucoup l'ont dit, ce fut l'un des traits essentiels de mai-juin 1968²⁰ : « On a pris la parole comme on a pris la Bastille », écrivait Michel de Certeau²¹. Ce fut le cas pour les danseurs aussi. Le faire ne leur était pourtant pas familier : rien dans leur formation ne les y avaient préparés, ni encouragés. Dans leur grande majorité, ils avaient fait peu d'études et peu appréhendé les pouvoirs du discours, comme les étudiants ou les militants, comme les plasticiens et les « théâtraux », dont la formation avait cultivé un goût et un savoir discursifs. Ils étaient peu politisés, respectaient le chorégraphe, le maître de ballet, le professeur qui transmettait le sens du mouvement. Surtout, leur parole n'était pas considérée. Ils n'ont pas été conviés, comme certains d'entre eux l'auraient espéré²², à « la grande palabre²³ » des « barons²⁴ » du théâtre réunis à Villeurbanne le 25 mai 1968.

Pourtant cette parole fut prise. Si cette émancipation de/par la parole en 1968 est loin d'être spécifique aux danseurs, elle les rapproche des exclus de l'ordre et du pouvoir du discours, de ceux qui ne savent pas « bien parler ». Aussi le ton des textes est-il simple, les énoncés modestes en termes d'effets rhétoriques et poétiques, mais ils sont discrètement

¹⁸ Kristin ROSS, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Anne-Laure Vignaux, coll. « Questions à l'histoire », Complexe (Bruxelles, Belgique), Le Monde diplomatique (Paris), 2005, p. 124

¹⁹ *Id.*, pp. 82-83.

²⁰ Voir notamment Daniel COHN-BENDIT, Alain GEISMAR et Jacques SAUVAGEOT, *La Révolte étudiante. Les animateurs parlent*, coll. « Histoire immédiate », Les Éditions du Seuil, Paris, 1968.

²¹ Michel DE CERTEAU, *La Prise de parole. Pour une nouvelle culture*, Desclée de Brouwer, Paris, 1968.

²² Voir le témoignage de Dominique DUPUY, « Notre 68 », dans Sylviane PAGES, Mélanie PAPIN, Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, *op. cit.*, pp. 34-43.

²³ Ainsi Roger Planchon définit-il la réunion de Villeurbanne de tous les directeurs de centres dramatiques.

²⁴ Dominique DUPUY, art. cit, p. 40.

poignants. Ainsi, ce constat, dès la fin mai : « 5) Le danseur manque de culture générale et ne peut s'exprimer²⁵ » ; de cet appel quelques jours plus tard,

« Il faut prendre conscience de l'importance décisive de chacun d'entre nous, oser s'exprimer devant tous, le faire sans crainte, [...] parler dans une optique générale et non individuelle, écouter tous et tout, et contester dans un but productif²⁶. »

Ou encore fin juillet, lors d'une assemblée à Avignon : à la question « Un danseur ne se complaît-il pas dans son cloisonnement actuel ? Il va à l'usine tous les jours et l'admet. Ce n'est pas seulement les cours qu'il faudrait changer, mais tout un état d'esprit », la réponse de la tribune acte un constat sans appel :

« Le danseur se rend compte de cet état des choses, mais il est très passif. C'est un problème de formation. On s'est rendu compte en Mai de sa difficulté étonnante à parler dans les assemblées. [Mais] il y a un très léger réveil, il faut l'augmenter²⁷. »

Loin de l'excès jouissif, débordant des flots de parole propres aux assemblées et forums de l'Odéon et de la Sorbonne, l'accès à la parole est marqué autant par le souci de l'écoute que par la difficulté de se déprendre de soi-même et de se déplacer, « pour ceux qui n'avaient jamais envisagé la Danse sous un aspect aussi engagé, il y eut des moments de cogitation pénible²⁸ », écrit un membre de la Fédération française de danse classique et contemporaine.

« Liberté de parole, liberté d'expression [...] pour moi, ça a été une révolution. Une révolution de l'intérieur : j'avais l'impression que je me prenais les pavés au-dedans !²⁹ », témoigne Odile Azagury. Ainsi ces « beaux objets³⁰ » taiseux destinés à plaire à une bourgeoisie qui « avait capturé les corps », comme le constate Catherine Atlani, ont-ils pris la parole : « Ce n'est pas parce que je suis un danseur que je dois me taire. Il s'agissait d'une révolte aussi contre l'idée que dans la danse, le langage est banni³¹ », affirme aussi Serge Keuten, jeune danseur militant F.O. à l'Opéra de Paris. Cette prise de parole n'est pas sans rapport avec le choix esthétique de travailler en lien danse / texte / voix³² chez ces deux

25 Les citations sont extraites des tracts et des communiqués du CAD (fonds « Tracts en mai-juin 1968 », B.N.F.).

26 Nous respectons ici la graphie du texte (tract du CAD, « Danseur, il faut que tu sois informé », s.d., probablement du 31 mai ou 1^{er} juin 1968).

27 Compte-rendu des Assises du théâtre, commission Danse, XXII^e Festival d'Avignon, 29 juillet 1968.

28 Hélène SADOVSKA, « Paris au mois de mai », art. cit.

29 Odile AZAGURY, « Une révolution de l'intérieur », dans Sylviane PAGES, Mélanie PAPIN, Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, art. cit., p. 50.

30 Catherine ATLANI, « Enfin nous pouvions parler... », dans Sylviane PAGES, Mélanie PAPIN, Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, art. cit., p. 44. *Idem* pour les citations suivantes.

31 Serge KEUTEN, « Mai 68 a été une folie », dans Sylviane PAGES, Mélanie PAPIN, Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, art. cit., p. 76.

32 Ce rapport entre le travail de la voix dans la chorégraphie et le politique est particulièrement revendiqué par Catherine Atlani (qui signe en 1972 *Poème*, composé en lien direct avec les textes d'Antonin Artaud, Jean Mogin, Pierre Dalle Nogare,

chorégraphes (l'une contemporaine, l'autre classique).

Loin de la gloire et des fastes de l'image d'Épinal d'un danseur bohème, c'est la figure du prolétaire, de l'ouvrier d'usine et du postier qui n'a pas pu faire d'études, ou encore de l'amateur malgré lui, à laquelle est associée sinon la réalité, du moins la représentation du danseur. D'un point de vue à la fois culturel et politique, ce rapprochement entre le danseur et l'ouvrier (ou le postier), fût-il discret, est intéressant. Il signale un rapprochement que le pouvoir gaulliste craignait par-dessus tout : à savoir une alliance entre les mouvements étudiants et ouvriers, entre la contestation intellectuelle et la lutte ouvrière. Selon Kristin Ross, de Gaulle entendait dissocier les grévistes pour « traiter le problème de la jeunesse séparément », de sorte que

« chaque groupe se réinstalle dans les frontières de son identité “sociologique” et que tous deux soient perdants : la grève serait réduite à un pur problème de salaire, de gagne-pain, tandis que les revendications des étudiants seraient recentrées et redéfinies en termes de problèmes “d'éducation”³³. »

De fait, ce lien inattendu entre deux professions si éloignées l'une de l'autre (qui voient dans l'occupation de leur lieu de travail la consolidation de la grève), marque même à la marge l'expression d'un désir d'émancipation qui dépasse la seule question des salaires. Cela signale aussi que ce lien n'est pas un objectif mais plutôt « quelque chose qui émerge dans la lutte, qui est vécu et déclaré comme tel³⁴ ». Alors, « comment se fait-il que ces mots d'ordre anti-autoritaires des étudiants un peu simplistes et idéologiques aient provoqué un tel bouleversement³⁵ ? », qu'une « sorte de lame de fond anti-autoritaire, à tous les niveaux de la société » traverse ainsi le pays mais « qui n'allait pas parfaitement dans la science marxiste », comme l'analyse Jacques Rancière. Ces prises de parole intempestives décrites sous les adjectifs de « fiévreux, chaotiques, confuses, interminables », marquent en creux (à défaut d'un contenu précis) un effort de rupture avec une identité : celle d'une condition subie. Le problème pour tous ces danseurs n'était-il pas de prendre leurs distances avec ce qui était supposé être leur culture, pour lui donner un nouveau contenu ? À l'Opéra de Paris, les démissions en cascade, un an plus tard, du directeur de la danse Michel Descombey, puis l'année suivante, des danseurs Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre (engagés dans la création de leur propre compagnie), ou encore de Françoise Denieau (qui les rejoignit) en seraient-

Andrée Chédid, George Shehade) et Serge Keuten (*Les Voyelles de Rimbaud*).

³³ Kristin ROSS, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, op. cit., p. 76

³⁴ *Id.*, p. 81.

³⁵ Pierre Vincent CRESCERI et Stéphane GATTI, « Déconstruire la logique inégalitaire », entretien avec Jacques Rancière, dans *Ecrire en Mai 67*, Armand Gatti, La Parole errante, Montreuil, 2008. Disponible en ligne sur : <http://oclibertaire.free.fr/IMG/pdf/Ranciere_Gatti.pdf>. Consulté le 02 août 2018.

elles la preuve ?

S'autoriser à prendre la parole publiquement, une parole en quelque sorte confisquée, voire auto-confisquée³⁶, permettait de construire les conditions d'une confrontation productive. À lire l'ensemble des tracts et comptes-rendus, plusieurs caractéristiques se dégagent qui touchent autant le ton, les formes de mobilisation, que le fond des débats. D'où qu'ils soient issus, les textes des danseurs sont d'abord marqués par un souci unitaire qui dépasse la menace d'une tentation de corporatisme ou du risque de scission entre des projets, des techniques et esthétiques issus des champs classique et contemporain. Préoccupation tangible durant toute l'année, car il s'est bien agi de constituer et de faire perdurer un front uni de « la Danse », tel que le signalent l'appellation même du comité d'action ou la récurrence de l'article défini suivi de la majuscule. Loin du slogan « Cours camarade, le vieux monde est derrière toi » et de l'expression de divisions, le premier tract du CAD (daté du 28 mai) relève d'emblée — avant même le point sur les « Contestations » — « certaines erreurs à ne pas commettre » : se presser (« se hâter de construire risque d'aboutir au corporatisme ») et se divisier (« compartimenter la danse en disciplines qui ont le même objectif »). Chaque texte veille à mobiliser tous les danseurs, « lutter contre la mentalité corporative », s'assurer des liaisons avec les autres disciplines artistiques, l'Opéra, le Conservatoire, les directeurs des théâtres et des studios, et former des « commissions restreintes pour des échanges entre danseurs d'horizons différents sur sujets précis. »

Au nom de l'égalité et à contre-courant ? Prendre position dans l'espace social

Vu d'aujourd'hui, qui chercherait des traces dans les archives de Mai 68 ou auprès de danseurs (toutes tendances confondues), de grandes envolées lyriques révolutionnaires et libertaires sous le triple signe de la politisation, de la radicalisation et de l'utopie³⁷, risquerait d'être un peu déçu. En effet, dans les témoignages comme les documents, apparaît davantage le souci d'exister socialement, de défendre son métier, que la contestation (de l'ordre, du pouvoir, de la morale...). Il s'agit plutôt de prendre une/sa place, de remédier à « la grande misère sociale des danseurs³⁸ », trop souvent considérés « comme les prolétaires de l'art, [et] en tous les cas ceux dont le travail était le moins reconnu, ceux qui étaient les plus exploités et des gens qui ne bénéficiaient d'aucun statut. » Seule une enquête d'histoire sociale poussée permettrait d'évaluer les écarts de conditions d'existence entre les professions du spectacle

³⁶ Voir Catherine ATLANI, « Enfin nous pouvions parler... », art. cit., pp. 44-53.

³⁷ Voir Pascal ORY, « Introduction à l'histoire culturelle de l'après-Mai », dans Robert ABIRACHED (dir.), *1968, le tournant, La Décentralisation théâtrale*, op. cit., p. 167.

³⁸ Claire DELAROCHE, « Les Raisons d'un engagement », dans Sylviane PAGES, Mélanie PAPIN, Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, art. cit., p. 31.

vivant dans les années soixante. À défaut de chiffres, demeure en revanche le vécu tel qu'il se raconte, ainsi que quelques données pour justifier ce constat. De fait, pour ceux qui ne travaillaient pas à l'Opéra de Paris, dans les ballets municipaux ou les compagnies néo-classiques de renom³⁹ (soit principalement les danseurs modernes et contemporains), le chômage était de 100%⁴⁰. En l'absence de compagnies ou de structures pérennes, la bohème était de rigueur pour les danseurs issus de milieux bourgeois, la « galère » pour les autres. Seule la possibilité de travailler dans les grands cabarets parisiens (Folies Bergère, Moulin Rouge, Lido) permettait de vivre de la danse. Sinon, ils multipliaient les cours pour amateurs afin de payer leur propre entraînement quotidien, souvent onéreux, dans les studios privés⁴¹. Sans sécurité sociale, sans droit à la retraite, sans régime d'indemnisation du chômage pour les intermittents, travaillant dans des studios vétustes, courant le cachet comme les répétitions non payées, sans avoir fait d'études secondaires (encore moins universitaires), sans diplôme reconnu⁴², peu avaient la possibilité de s'insérer socialement après un début de vie consacrée à danser.

La situation de l'emploi des danseurs contemporains est définie comme « beaucoup plus grave que leurs camarades danseurs classiques » qui ont la plus grande difficulté à intégrer une compagnie professionnelle « dont le nombre est extrêmement réduit ». Les danseurs et chorégraphes modernes pâtissent d'un « statut de fait d'amateurs (bien involontairement)⁴³ ».

C'est donc sous le signe de la socialisation, de la contestation constructive, d'un pragmatisme égalitaire, d'un goût certain pour les traditions d'un savoir de métier (qu'il soit classique ou moderne), bref, d'un besoin de reconnaissance et de partage, que peut se penser ce moment pour le milieu de la danse. S'il fut poreux par certains égards au mouvement de contestation culturelle, le milieu de la danse en France fut davantage en phase avec la dimension politique et le désir d'égalité, plus encore que de liberté de Mai 68. Les revendications présentes dans les tracts et comptes-rendus de réunions qui ne pouvaient en passer par la remise en cause radicale des cadres, des pouvoirs et des savoirs institués dès lors que les danseurs étaient déjà à la marge du pouvoir intellectuel et culturel, portaient notamment sur les points suivants :

– la défense d'un statut social et des droits afférents : retraite et sécurité sociale⁴⁴ (acquis entre

39 Ceux de Janine Charrat, Roland Petit, les ballets du XX^e siècle de Béjart, les ballets Cuevas...

40 Chiffre donné par la Commission de la danse contemporaine, texte du 29 mai 1968 (document cité).

41 Voir Catherine ATLANI, « Enfin nous pouvions parler... », art. cit., pp. 46-47.

42 Le diplôme de l'École supérieure d'études chorégraphiques obtenu au terme d'un cursus de 3 ans, ne fut reconnu par la Fédération française de danse qu'en 1969, mais pas par le ministère de la Culture.

43 Commission de la danse Contemporaine, texte du 29 mai 1968 (document cité).

1979 et 1984) ;

- la reconnaissance des droits d’auteur⁴⁵ et d’interprète⁴⁶ (effective respectivement en 1973 et 1985) ;
- l’augmentation des salaires (minimum fixé à 1000 francs⁴⁷) et le paiement des heures de répétition ;
- la création de centres uniquement dédiés à la danse⁴⁸, ainsi que la mise en place d’un soutien à la création et aux compagnies⁴⁹ (institutionnalisés à partir de 1984) ;
- un diplôme de professeur de danse (créé en 1989) ;
- des centres de formation au professorat (ouverts au début des années quatre-vingt-dix⁵⁰) ;
- l’aide à la formation continue (effective avec la création de l’Assurance Formation des Activités du Spectacle - l’AFDAS- en 1972) ;
- le statut d’étudiant pour les élèves des écoles supérieures de danse (rendu possible depuis les conventions obligatoires avec l’université en 2009) ;
- la danse à l’école primaire⁵¹ et secondaire⁵² (entrée progressive dès 1978 au lycée) pour l’accès de tous à la pratique de la danse ;
- la création de départements de danse dans une « Université critique » adossés à un centre de recherche⁵³ (en 1984) ;
- l’entrée de la danse contemporaine au sein des conservatoires (au C.N.S.M.⁵⁴ de Lyon et de Paris en 1984) ;

44 Les danseurs, comme les autres artistes du spectacle vivant, commencent à bénéficier du régime de l’intermittence à partir des réformes de l’indemnisation du chômage en 1979 et 1984 (voir Mathieu GRÉGOIRE, *Les Intermittents du spectacle. Enjeux d’un siècle de luttes, de 1919 à nos jours*, coll. « Travail et salariat », La Dispute, Paris, 2013, pp. 113-129).

45 Bien que la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique institue la protection des œuvres chorégraphiques, la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (S.A.C.D.) a refusé l’adhésion des chorégraphes comme tels jusqu’en 1973.

46 Les danseurs bénéficient de droits dits « voisins » avec loi du 3 juillet 1985 relative aux droits des artistes-interprètes et des producteurs.

47 Équivalent à 1200 euros environ (année de conversion : 2017), selon le convertisseur franc-euro de l’Insee. Disponible sur : <<https://www.insee.fr/fr/information/2417794>>. Consulté le 02 août 2018.

48 Le premier, créé en 1968 à Amiens, fut attribué au Ballet-théâtre contemporain dirigé par Françoise Adret, suivi par les centres chorégraphiques nationaux, à partir de 1984.

49 Par la mise en place, à partir 1984, de commissions où siègent des professionnels et artistes (voir Marianne FILLOUX-VIGREUX, *La Danse et l’institution. Genèse et premiers pas d’une politique de la danse en France, 1970-1990*, coll. « Logique sociale. Musique et champ social, L’Harmattan, Paris, 2001, pp. 140-141).

50 Notamment l’Ifedem à Paris, le Cefedem à Lyon et le Cafedem à Bordeaux.

51 Dans ce domaine, l’association Danse au cœur, créée en 1984 par Marcelle Bonjour, fait figure de pionnière.

52 L’option « danse » au baccalauréat est mise en place en 1978, réformée et étendue en 1988, la spécialité danse au baccalauréat apparaît enfin en 1999 (voir Marianne FILLOUX-VIGREUX, *La Danse et l’institution. Genèse et premiers pas d’une politique de la danse en France, 1970-1990, op. cit.*, p. 71 et p. 197).

53 En 1984, est créé à l’université de Nice, dans l’U.F.R. Lettres, un DEUG Danse et Arts du spectacle, suivi en 1985 d’un premier poste de Maître de conférences en Danse (Francine Lancelot y sera nommée). Il faudra attendre 1989 pour qu’un décret ministériel assure l’existence d’une Licence et d’une Maîtrise en Danse et la création d’un second département de Danse en France à l’université Paris-8 dans une U.F.R. d’Arts. Pour un historique de la danse à l’Université, voir : Simone CLAMENS, Michel BERNARD et Robert CRANG, « La Danse entre à l’université française : histoire des origines », *Recherches en danse*, 1 | 2014, disponible en ligne : <<http://danse.revues.org/642>>. Consulté le 02 août 2018.

– un institut national dédié à la création, la diffusion, la pédagogie, la documentation et la recherche⁵⁵ (ouvert en 1998).

Aussi, c'est au nom de l'égalité qu'ils réclament le droit d'auteur (quand musiciens⁵⁶ et cinéastes⁵⁷ le remettent en cause), la direction de centres nationaux (quand le pouvoir des directeurs des centres dramatiques nationaux, issus de la décentralisation, est contesté par une grande partie des gens de théâtre⁵⁸), qu'ils demandent un soutien à l'existence de compagnies permanentes (quand l'idée de « troupe permanente » est déjà critiquée au profit d'un « effectif permanent » pour éviter la sclérose et la fonctionnarisation⁵⁹), qu'ils réfléchissent et revendiquent un diplôme de professeur (quand la valeur du diplôme est contestée au sein de l'université et par nombre d'artistes : « Nous refusons d'être... récupérés, H.L.Misés, diplômés, recensés, endoctrinés⁶⁰ »), qu'ils rappellent dans chaque texte la nécessité d'une place à l'université (quand celle-ci est critiquée comme lieu de formation des futurs cadres dociles du système capitaliste), d'une formation digne de ce nom avec de nombreux cours pour n'être plus « laissés dans l'état d'inculture actuelle⁶¹ », (quand d'autres étudiants disent : « Non, aux cours supplémentaires, complémentaires, additionnels, exceptionnels, surnuméraires, de rattrapage⁶² »), qu'ils proposent un meilleur système de contrôle médical, de sélection à l'entrée des conservatoires et d'examens (quand les étudiants des conservatoires de théâtre et de musique critiquent le système sélectif et l'idéologie de l'examen — « Examen = servilité, promotion sociale, société hiérarchisée⁶³ »). Si la demande d'égalité et d'émancipation est donc bien en phase avec le fond politique de Mai, son contenu,

54 C'est à compter du décret n° 2009-201 du 18 février 2009, « portant statut des conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon » que le terme « danse » fait son apparition dans les intitulés des deux conservatoires qui deviennent Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (C.N.S.M.D.P.) et Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon (C.N.S.M.D.L.).

55 Le Centre national de la danse créé en 1998 et installé depuis 2004 dans son bâtiment actuel à Pantin.

56 « Nous proposons une [...] suppression du droit d'auteur, les structures sonores appartiennent à chacun. » (« Sur les murs du Conservatoire de musique », dans *Les Murs ont la parole. Journal mural, Mai 68, Sorbonne Odéon Nanterre etc...*, citations recueillies par Julien BESANÇON, Éditions Tchou, Paris, 1968, p. 25.

57 Dans le domaine du cinéma, la « politique des auteurs » lancée à la fin des années cinquante, laisse la place à une politique du collectif où le terme et la fonction de l'« équipe » de tous ceux qui ont permis (à un titre ou à un autre) la réalisation d'un film devient centrale. Voir Sébastien LAYERLE, « À l'épreuve de l'événement, cinéma et pratiques militantes en Mai 68 », art. cit., pp. 145-157.

58 Voir l'analyse de Robert SANDREY, « Les acteurs : notes d'un syndicaliste », dans *La Décentralisation théâtrale*, op. cit., pp. 117-129.

59 *Id.*, p. 125 et suivantes.

60 Slogan au foyer de l'Opéra 1^{er} étage (*Les Murs ont la parole*, op. cit., p. 17).

61 « [À] l'école de l'Opéra, on ne va que jusqu'au B.E.P.C., ce qui est la formation d'un postier » (compte-rendus des Assises du théâtre, commission Danse, XXII^e Festival d'Avignon, 27 juillet 1968) ; « Les danseurs n'ont pas l'expérience des études et des problèmes posés par la faculté. En une fois, ils doivent rattraper ce retard mais également concevoir la faculté dans sa dynamique de réforme actuelle » (dernière partie de l'« Avant-projet de réforme de l'enseignement de la danse », 23 juin 1968).

62 Slogan à l'École des Chartes (*Les Murs ont la parole*, op. cit., p. 64).

63 Slogan à Censier (*Les Murs ont la parole*, op. cit., p. 65).

lui, s'avère par d'autres aspects à contre-courant.

Les danseurs sont, en revanche, très en phase avec le « Mai studieux⁶⁴ », selon la formule de Philippe Artières, produisant un ensemble impressionnant de comptes-rendus, de travaux et de rapports : « L'avant-projet de réforme de l'enseignement de la danse » indique le chemin d'une politique pour la danse dont les axes seront repris en 1969 dans un important rapport — « sorte de manifeste⁶⁵ » — intitulé « Pour une politique d'ensemble de la danse en France », du groupement professionnel des auteurs chorégraphiques du SNAC (Syndicat national des auteurs et compositeurs de musique), document rédigé par Dominique Dupuy et Jacqueline Robinson, remis à Marcel Landowski (alors directeur de la musique, de l'art lyrique et de la danse au ministère des Affaires culturelles⁶⁶). Les effets et les applications de ces revendications se font sentir dans les années soixante-dix et surtout dans la décennie quatre-vingts, servant de base à la politique mise en œuvre par Jack Lang à partir de 1984. Les syndicats ont donc poursuivi la tâche : le S.F.A., en recentrant le débat sur « un statut social des artistes de la danse » lié à la reconnaissance du caractère de service public des arts du spectacle⁶⁷ ; le SNAC, travaillant sur trois chantiers parallèles : la reconnaissance administrative du droit d'auteur du chorégraphe, la réglementation de l'enseignement de la danse et l'établissement, on l'a vu, d'une politique générale en faveur du développement économique, sociale et culturel de l'art chorégraphique.

Vivre l'espace et le temps : une mise en commun de savoirs techniques

Se mobiliser dans l'unité pour les danseurs, c'était, en outre, se rassembler physiquement dans un studio pour en passer, de façon immédiate, par une pratique commune, par un échange corporel et gestuel, tenter de découvrir des cultures de cours techniques diverses : soit autant de rapports divergents au corps et à la danse. La mobilisation devait être concrète, s'incarner en même temps que son énoncé, se performer en quelque sorte par un danser ensemble, par un vécu et un sentir commun qui engage l'être entier, en se donnant « la

⁶⁴ Philippe ARTIÈRES, dans Nicolas DUTENT, « Que reste-t-il de mai 1968 ? », entretien dans *L'Humanité*, vendredi 18 mai 2018. Disponible sur <http://andrenicolos.centerblog.net/32595-cinquante-ans-apres-que-reste-t-il-de-mai-68>.

⁶⁵ Ainsi qualifié par Dominique DUPUY, dans Sylviane PAGES, Mélanie PAPIN, Guillaume SINTÈS (dir.), *Danser en Mai 68. Premiers éléments*, art. cit., p. 43.

⁶⁶ Voir Guillaume SINTÈS, *Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984). Une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse*, thèse sous la direction d'Isabelle Launay, université Paris-8, Paris, 2015.

⁶⁷ Le S.F.A. réclamera la création d'un bassin d'emploi par le développement de troupes permanentes au sein des maisons de la culture, le soutien des compagnies privées, l'aide à la création aux jeunes chorégraphes, la mise en place de salles conventionnées pour promouvoir des œuvres chorégraphiques nouvelles.

leçon de danse » les uns aux autres. « Qu'avons-nous à apprendre les uns des autres ? », pourrait être la question de ce Mai en danse. La leçon (ou le cours) de danse, loin d'être contestée dans son principe même (à savoir qu'il y a quelqu'un qui sait et quelqu'un qui ne sait pas), est ce qui demeure chevillé au corps du danseur de ces années-là et constitue une identité de métier : pas de danseur sans une culture du cours de danse quotidien.

Pendant un mois et demi, sont organisés deux à trois cours par jour d'une heure et demie, gratuits, « ouverts à tous les danseurs », de danse classique, contemporaine, de folklore, de yoga, etc., suivis de débats et de « contestations positives⁶⁸ ». Ils rassemblent au total quarante professeurs de techniques différentes pour plus de cent danseurs de toutes générations, niveaux et options esthétiques confondus, afin qu'une « critique systématique [...] de chaque système⁶⁹ » soit faite. Les danseurs se souviennent tous de ce moment particulier, où un « moderne » pouvait faire la classe autant à des premiers danseurs de l'Opéra qu'à des danseurs contemporains en formation, des danseurs de folklore, de jazz, des pratiquants de yoga, etc., tous à égalité face au nouveau ; où un danseur classique donnait un cours de technique classique russe, française ou cubaine à des danseurs contemporains ou de jazz. Anne-Marie Reynaud souligne la place d'« ateliers d'improvisation, de réalisations, de “performances” » :

« J'ai le vague souvenir de choses un peu ou très débridées, de bizarres mélanges de portés classiques à des roulades au sol, mélangeant les corps au cours des impros (prémises de la danse contact ?) et d'aventures plus sages quant aux cours techniques⁷⁰. »

C'est donc dans l'action que les danseurs tentent de surmonter leurs divisions et commencent à mener la critique de leurs pratiques par leur racine : les contenus du cours technique (qui fonde toute la culture et le savoir d'un danseur), ses habitudes, ses empêchements, ses bonheurs, ses représentations du métier et ses enjeux.

Utopies contrariées : le retour du grand partage

Pour en finir avec « le retard de la Danse dans la société [...] à la traîne des autres arts dont elle suit les modes », pour en finir avec sa dimension de « divertissement superficiel⁷¹ », en bref, avec « son isolement et son anachronisme⁷² », les danseurs vont s'attaquer à la source du système : le manque de formation du danseur. Aussi, la question de l'enseignement à tous

⁶⁸ Communiqué du CAD publié dans *Combat*, Centre de formation des journalistes (Paris), 20-21 juillet 1968.

⁶⁹ Compte-rendu de l'assemblée du 28 mai 1968 au Petit Odéon intitulé « Danse », suivi de « Propositions », CAD.

⁷⁰ Anne-Marie REYNAUD, « La Danse en partage : les collectifs des années 70 en France », dans *Danse et Utopie, Mobiles*, n° 1, coll. « Arts8 », L'Harmattan, Paris, 1999, p. 161.

⁷¹ Compte-rendu de l'assemblée du 28 mai 1968 au Petit-Odéon, CAD (document cité).

⁷² « Avant-projet de réforme de l'enseignement de la danse », 23 juin 1968.

les niveaux, de sa critique et de sa réforme, sera au cœur de la réflexion. L'« Avant-projet de réforme », qui synthétise en quinze pages les débats qui se sont déroulés en mai-juin 1968, reprend l'esprit et les cadres de « l'Université Nouvelle » telle qu'elle est pensée par les commissions étudiantes et enseignantes sur la réforme de l'enseignement (artistique). Les rédacteurs restés anonymes ont pensé une université critique en assimilant ce qu'il y avait de plus nouveau dans les Sciences humaines comme dans les Arts : structuralisme, psychanalyse, marxisme althussérien, sociologie bourdieusienne, mais aussi pratiques artistiques, ateliers, méthodes nouvelles de coopération⁷³.

S'il est rapide, le bilan pour la danse est d'abord lourd. En une page inaugurale, sont clairement posées les insuffisances de la formation des professionnels, que ce soit dans les deux seules écoles d'État existantes (l'Opéra et le Conservatoire de Paris) ou dans les cours privés⁷⁴. Sont ainsi dénoncés : le manque de formation théorique, de formation spécifique pour les professeurs (essentiellement des danseurs en fin de carrière), de recherches pédagogiques et artistiques, de relation avec le monde extérieur et la société, et, enfin, l'absence de statut d'étudiant. De nouveaux cadres sont pensés comme solutions aux problèmes à travers l'intégration de l'enseignement de la danse dans l'Éducation nationale, de l'école primaire à l'université. La formation professionnelle des artistes aurait ainsi lieu au sein de départements de Danse, intégrés dans les nouvelles facultés d'Art des universités. Ces départements seraient autonomes et auto-gérés par un comité élu⁷⁵, ouverts à tous, sans examen d'entrée, avec un cycle de rattrapage pour ceux qui n'auraient pas suivi de formation en danse au lycée. Les étudiants recevraient, en outre, un pré-salaire sur la base du SMIG (salaire minimum interprofessionnel garanti). Telles sont les revendications de ce projet de « réforme » de cette « université critique ».

On y perçoit une entière confiance dans la capacité de l'université à accueillir les arts et la danse en particulier. Avec le recul qui peut être le nôtre aujourd'hui, le texte de cet avant-projet de réforme révèle ce qu'il y avait de profondément utopique à espérer une telle place, à la fin des années soixante, pour la danse à l'université qui ne l'accueillera finalement qu'une vingtaine d'années plus tard. Le texte ne prend pas la mesure de ce qu'il y avait d'essentiellement disruptif pour l'ordre universitaire à introduire la pratique artistique au sein de l'université et, ce, à tous les niveaux. Dès lors que l'on considère que l'art n'est pas une

⁷³ Entre étudiants, entre enseignants, entre étudiants et enseignants.

⁷⁴ Très nombreux en raison du manque d'écoles d'État, et dont le prix des cours (de 8 à 12 francs) comme la qualité très inégale des professeurs sont collectivement dénoncés.

⁷⁵ Composé d'étudiants, professeurs, techniciens, chorégraphes, administrateurs, ce comité décide du programme des cours, de l'emploi du temps, des méthodes, des postes, des stages, du budget (il y est stipulé qu'en cas d'égalité des voix, l'avis des étudiants est prépondérant).

discipline comme les autres, qu'il n'obéit pas aux règles de la connaissance discursive, ne constitue-t-il pas alors « une mise à l'épreuve, une menace pour le statut même de la Raison qu'il déconstruit⁷⁶ » ?

L'on remarque aussi le silence qui semble l'opposer au projet de réforme du Conservatoire national supérieur de musique. De fait, le Conservatoire menait lui aussi une réforme mais dans une optique qui, malgré les apparences, n'avait pas grand-chose à voir avec celle de la « Faculté des Arts », même si les « élèves » du Conservatoire se revendiquent eux-mêmes « étudiants⁷⁷ ». Le C.N.S.M. s'ouvrait certes sur l'extérieur, posant la question notamment des rapports entre musique et société⁷⁸. Mais s'il y eut des débats sur la création d'une « plateforme professeurs-élèves » ou d'une « Faculté des arts », si l'opposition fut réelle entre tendance réformiste et tendance « révolutionnaire », il a toujours été hors de question que le C.N.S.M. passe sous la responsabilité de l'Éducation nationale et soit « envahi » par les problématiques universitaires. Restant sous la responsabilité du service de la Musique au sein du ministère des Affaires culturelles⁷⁹, sa place au sommet de l'enseignement musical ne sera donc ni remise en cause, ni menacée. Mai 68, en ce sens, aura permis de faire valoir une réforme du Conservatoire dans un esprit corporatif, voire élitiste. Ainsi, disparaissait des revendications, la question de l'« université des arts » à laquelle les étudiants réformistes s'opposaient ; la musique demeurant affaire de musiciens professionnels, dans la droite ligne du schéma de développement décentralisé que Marcel Landowski était en train de réaliser.

Il semble, en attente d'une étude spécifique qui leur serait consacrée, que l'attitude des danseurs du C.N.S.M. fut plus encore réduite et techniciste. La commission des danseurs du Conservatoire en appelle modestement à « la création d'une classe d'initiation aux techniques contemporaines⁸⁰ », « au rythme et aux théories musicales », « au rétablissement d'une classe d'adage », « à la nomination d'un animateur culturel chargé des débats, exposés et rencontres », à « un programme de culture générale », et enfin à la « création d'un troisième

⁷⁶ Voir l'analyse de Michel BERNARD, « Les conditions de l'intégration de la danse dans le système éducatif français ou les ambiguïtés d'un triple postulat », dans *De la création chorégraphique*, coll. « Recherches », Centre national de la danse, Paris, 2001, pp. 265-271.

⁷⁷ Pour l'histoire du mouvement au C.N.S.M., voir Noémie LEFEBVRE, « Mai 68 au Conservatoire national supérieur de musique », 2008 (disponible sur : <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00382630>>, consulté le 02 août 2018).

⁷⁸ « On a voulu vivre la musique autrement, rejetant la queue-de-pie et le concert traditionnel pour jouer dans des facultés bondées et dans les usines occupées. », Jean-Noël CROCQ, « Mai 68, rue de Madrid », *Journal du Conservatoire*, n° 30, mai 1998, cité par Noémie LEFEBVRE, « Mai 68 au Conservatoire national supérieur de musique », *op. cit.*

⁷⁹ Marcel Landowski et les représentants des étudiants réformistes ont su jouer assez habilement sur le flou de la notion d'enseignement supérieur (qualifiant à la fois l'université et le Conservatoire).

⁸⁰ Texte du Conservatoire national supérieur de musique, 10 juin 1968, suivi des propositions de la commission Danse, publié dans *Les Saisons de la danse*, été 1968.

cycle ».

À lire les traces des débats, un mois plus tard, de la commission Danse à Avignon, on comprend davantage encore les résistances tues dans l'« Avant-projet de réforme », certains de ses impensés ou encore ses impossibilités. On peut parler pour les danseurs en Mai (comme pour bien d'autres de ses protagonistes), d'une grande équivoque concernant son « unité réelle d'antagonismes non moins réels⁸¹ ». En effet, l'unité reposait, on l'a vu, sur une entité fictive : « la Danse » dont le contenu — sémantique, symbolique, idéologique, etc. — n'était pas interrogé, mais s'appuyait sur le consensus implicite — chez les danseurs classiques comme modernes — de la valeur profonde d'un savoir technique excluant tout amateurisme, impliquant un long apprentissage transmis de maître à élève. Le modèle traditionnel est présenté comme artisanal, monacal, voire vocationnel, dans le compte-rendu de la commission Danse aux Assises d'Avignon (alors que le Festival était en pleine crise, à la suite du conflit entre Jean Vilar et le Living Theatre, puis le départ de ce dernier) :

« De la formation professionnelle, l'amateurisme est totalement exclu. Le monde du danseur est fondamentalement séparé des autres. La danse est un artisanat : il faut former les artisans capables de se servir d'un instrument, leur corps. Former un danseur, c'est l'enfermer dans un couvent pendant 10 ans⁸². »

Si l'on doit évidemment prendre en considération que l'auteur du compte-rendu rapporte la parole dominante ou collective de la commission présente ce jour-là — jour marqué par la présence de Béjart et de sa compagnie —, que cette dernière prit, de ce fait, davantage « l'aspect d'une conversation que d'un travail en commun », qu'elle ne représente donc que le point de vue du groupe ce jour-là... il n'en reste pas moins que s'expriment ici trois points à maints égards en opposition radicale avec l'« Avant-projet de réforme » de l'enseignement, élaboré à Paris quelque temps plus tôt. Le premier point porte sur une conception disciplinaire et fermée de la formation, quand l'avant-projet cherchait au contraire un lien serré entre la formation et les besoins sociaux des étudiants. Le second défend la nature fusionnelle de la relation professeur/élève, et l'affirmation du pouvoir du maître, quand l'avant-projet en appelait à une relation d'échanges et d'écoute mutuelle, ainsi qu'au développement d'esprit critique. Le troisième point démontre la non pertinence d'un diplôme de professeur, quand le CAD revendiquait la nécessité d'un diplôme garantissant la compétence des enseignants. Par ailleurs, les modèles d'école évoqués sont uniquement ceux de danse classique : de l'école russe du Bolchoï, de l'école du New York City Ballet et de

⁸¹ Edgar MORIN et Marek HALTER, *Mai*, cités par Sébastien LAYERLE, « À l'épreuve de l'événement, cinéma et pratiques militantes en Mai 68 », art. cit., p. 146.

⁸² Compte-rendu des Assises du théâtre, commission Danse (document cité).

celle du Ballet Nacional de Cuba. Aucune école de danse moderne n'y est évoquée.

Ce qui sous-tend cette perspective est explicité lors de « l'Assemblée d'information sur les travaux de Paris », dans la commission suivante, du 29 juillet. À la question : « Quelle est la liberté du danseur à l'intérieur de la danse classique ? », est répondu comme une évidence :

« Le ballet contemporain travaille avec une base classique. On ne peut pas accéder à un vocabulaire contemporain si on ne possède pas une base classique académique qui libère le corps pour n'importe quoi d'autre. Les spectacles produits par des gens qui n'ont pas bien assimilé cette technique se révèlent inférieurs. C'est une solution de facilité. Ils ne montrent pas assez de travail en profondeur. »

À en croire cette déclaration, il y aurait des « bases » définies *a priori* : fournies par la technique classique, seule valable pour la formation d'un danseur professionnel, à partir de laquelle tout travail de qualité deviendrait possible. Le modèle pédagogique demeure fidèle, au fond, aux trois aspects qui définissent une formation académique : la tradition par imitation, le savoir du métier, l'exception du talent⁸³.

Concernant les danseurs modernes, une forme d'indifférence (ou de silence) caractérise le regard sur les *happenings* et les performances (ceux du mouvement Fluxus, de Robert Filliou, de Jean-Jacques Lebel et de la tradition lettriste des années cinquante, du Living Theatre, comme de la danse contemporaine). Ces danseurs marquent ainsi leur fidélité à un modèle moderniste issu de la tradition du Bauhaus reposant sur l'invention (*versus* la tradition-imitation), l'exploration du *medium* (*versus* le savoir-faire du métier), la créativité de tous (*versus* le talent)⁸⁴.

Si les danseurs entendent éliminer tout amateurisme dans la formation professionnelle (« le danger, c'est l'amateurisme qui veut se mêler à la profession⁸⁵ »), ils en appellent aussi (parce que « le public est analphabète en matière de danse »), à « faire sortir la danse du ghetto » dans lequel elle se trouve et à provoquer un « éveil artistique chez le maximum de gens le plus tôt possible⁸⁶ ». Si l'amateurisme favorise l'éclosion de professionnels, il n'en reste pas moins que seule une élite serait en mesure d'envisager une carrière professionnelle fondée sur un savoir de métier académique ou moderne acquis au prix de longs efforts. La hiérarchie artistique entre les deux n'est pas mise en doute au profit d'une redéfinition éventuelle des contenus esthétiques et politiques du champ chorégraphique, comme cela a pu

⁸³ En cela, ils marquent leur écart par rapport à ce qui se met en place à partir de la critique des années soixante, notamment dans les arts plastiques, écart reposant sur un autre triplet : « attitude critique – pratiques – déconstruction » (sur la critique de ces trois modèles, voir Thierry DE DUVE, *Faire école*, coll. « Esthétiques de la transmission », Les Presses du réel, Paris, 1992).

⁸⁴ Thierry DE DUVE, *Faire école*, *id.*, p. 43.

⁸⁵ Compte-rendu des Assises du théâtre, commission Danse (document cité).

⁸⁶ *Ibid.*

être le cas dans les projets de certains chorégraphes américains dans les années soixante et soixante-dix (notamment Anna Halprin⁸⁷ ou Simone Forti). L'articulation entre danse professionnelle et danse amateur, entre l'art et la vie, l'art et la rue, n'est pas (du moins dans les archives que nous avons pu consulter) envisagée dans les *processus* et dans les œuvres elles-mêmes : la danse amateur demeure, dans le champ de l'action culturelle, séparée de la production artistique, et la beauté en danse, contrairement au slogan, n'est pas dans la rue. Ce pouvoir d'éveiller et de libérer en instruisant, que les danseurs souhaitaient en toute bonne volonté, n'était-il pas aussi une façon de séparer ceux qui savent et ceux qui ne savent pas ? Ceux qui sont capables de danser et ceux qui ne le sont pas ? Entre « danseurs » et « non danseurs » ?

Des vies ultérieures

Si Mai 68 ne fut donc pas pour la danse en France l'occasion d'une remise en cause esthétique évidente, c'est sous le signe d'une lutte sociale en phase avec la contestation profonde — mais aussi dans la poursuite des efforts entrepris depuis la fin de la seconde guerre mondiale pour sa reconnaissance sociale au même titre que les autres arts —, que s'est construit l'idéal d'un service public de la danse. Cet idéal prend appui sur les institutions, pense des moyens et des structures pour que la danse bénéficie au plus grand nombre (de l'école primaire à l'université), travaille à la protection du danseur par un statut social et un encadrement de sa formation, et, enfin, œuvre pour que la danse existe et rayonne dans la société. De toutes ces revendications et idéaux, c'est à plus ou moins long terme que l'on en mesure les effets et les réalisations, au niveau esthétique, au niveau des modes de travail, des institutions et de la formation.

Rappelons en effet le choc esthétique que constitua l'arrivée de Carolyn Carlson à Paris à l'automne 1968 et sa consécration comme meilleure danseuse au Festival international de danse de Paris, alors qu'elle officiait dans la compagnie d'Alwin Nikolais. Son installation en France à partir de 1971, sa nomination en tant qu'étoile-chorégraphe et la création du Groupe de Recherche Théâtrales de l'Opéra de Paris (G.R.T.O.P.) en 1973 à l'Opéra de Paris, amorcent un début de rupture avec la domination du ballet. Aux côtés des démarches entreprises par les danseurs modernes⁸⁸ pour penser la pédagogie et les pratiques contemporaines, le travail de danseuses marquées par la méthode Nikolais — Carlson donc,

⁸⁷ Voir, entre autres, Anna HALPRIN, *Mouvements de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Élise Argaud et Denise Luccioni, Contredanse, Bruxelles, 2009, p. 122 et suivantes.

⁸⁸ Jacqueline Robinson, Karin Waehner, Jerome Andrews, Françoise et Dominique Dupuy...

mais aussi Susan Buirge qui arrive à Paris à la même période — auprès des danseurs français, va se révéler très fécond, notamment pour le développement de la pratique de l'improvisation. Ainsi, les désirs de rupture esthétique, s'ils ne se sont pas exprimés en mai-juin 1968, se sont davantage façonnés par le prisme des formes et de concepts venus notamment des États-Unis.

Les modes de travail et d'organisation des danseurs seront, dans la décennie soixante-dix, directement inspirés des actions collectives expérimentées en mai-juin 1968, poursuivant la défense et la reconnaissance de la danse. L'association Action danse (reprenant partiellement l'intitulé du Comité d'action de la danse) organisera, en 1974, de grandes soirées de danse réunissant une vingtaine de jeunes compagnies dans l'un des rares théâtres programmant de la danse contemporaine : le théâtre des Deux-Portes à Paris. En 1978, un collectif de chorégraphes, « Indépendanse », reprendra les mêmes principes pour organiser des soirées de danse. Avec la création du collectif l'AJAC en 1970, les chorégraphes classiques souhaiteront élargir un répertoire trop limité et promouvoir un travail collectif en étant à « l'écoute des danseurs de l'Opéra qui souhaitent faire de la chorégraphie⁸⁹ ».

C'est au niveau institutionnel que les revendications de mai-juin 1968 trouveront une vie ultérieure évidente. En 1981, les Assises de la Danse donnent lieu à la rédaction d'un rapport, deux ans plus tard, issu des travaux d'une nouvelle commission Danse, qui inspirera directement la politique en faveur de la danse des deux ministères Lang. Les préconisations émises reprennent nombre des revendications de Mai 68, ainsi que les propositions présentes dès 1969 dans le rapport du SNAC, « Pour une politique de la danse ».

À plus long terme, les actions du Groupe des Signataires du 20 août, ou encore l'émergence de Masters en Danse au sein des écoles de danse professionnelles (telles l'école du C.N.D.C. d'Angers — initié sous la direction d'Emmanuelle Huynh — ou la formation Ex.e.r.ce au Centre Chorégraphique National de Montpellier — mise en place par Mathilde Monnier) dessinent les ramifications d'une généalogie qui trouve son origine dans un Mai de la danse. Les crises récentes du statut de l'intermittence des étés 2003 et 2014 rappellent de leur côté que 68 reste, encore et toujours, d'une pertinente actualité pour le champ de la danse.

89 Serge KEUTEN, « Mai 68 a été une folie », art. cit., p. 75.