

Culture du mouvement et idéologies : dances de groupe et chœurs parlés dans la Belgique de l'entre-deux-guerres

Anne-Dolorès Marcelis

Si la jeune culture soviétique joue un rôle moteur dans l'usage du mouvement à des fins idéologiques, la plupart des partis de masse s'intéresseront au mouvement chorégraphié comme moyen de renforcer leur action. À partir des années 1920, les organisations professionnelles et politiques vont s'intéresser à la composition chorégraphique en ce qu'elle met en scène des collectivités en mouvement. Ces institutions sont mues par la question marxiste du « coût du mouvement humain » et de « l'organisation de l'énergie » (FRANKO, 2). Tant dans le théâtre que dans la danse, on cherche à mettre à l'honneur la collectivité comme acteur de l'histoire. Le *proletkult*¹ prône l'application du principe choral et des « spectacles qui auraient la masse pour héros ». C'est ainsi que le chœur va ressurgir dans la mise en scène comme moyen de représenter la « masse ». Mais on distingue plusieurs façons d'utiliser ces chœurs. Mark Franko fait la distinction entre les danses de groupe ou de masse d'une part, et les chœurs d'autre part, à partir de la différente façon de gérer l'émotion. L'aspect émotionnel est plus important dans les danses de groupe. Ces danses de groupe ont une vocation pédagogique : conduire les acteurs et les spectateurs vers l'authenticité d'une « politique sentie », ainsi que de susciter le « courage de bouger » ! (FRANKO, 5). Toutefois, la gauche veut se distinguer de la psychologie sentimentale introspective considérée comme bourgeoise ; l'émotion de la gauche doit être forte, collective, mener à l'action et au changement social. Notons que l'on retrouve la même stratégie dans les pièces à thèses du théâtre socialiste, qui exigent de ses comédiens un jeu « passionné, convaincant », de sorte à rendre l'identification entre personnage, acteur et spectateur la plus efficace possible. Cette dramaturgie invite à l'action, mais ne fait pas appel « à la conscience critique du spectateur » (PERIN, 55). Une autre caractéristique des danses de groupe est le recours à l'improvisation et aux danseurs-amateurs. Grâce à l'improvisation, l'individualité dans le groupe peut émerger : « *Amateurs dancers emerge as intensely individuated subjects in an improvisation for 'mass dance'* » (FRANKO, 25). Il faut donner l'impression que la gestuelle est la prolongation d'une expérience historique intense : le groupe sentira la croissance du mouvement comme venant de lui-même plutôt que comme lui étant imposé. Il s'agit d'une stratégie chorégraphique qui veut que les danseurs apparaissent comme actifs et acteurs. Dans le parti communiste naissant, les danses de groupe traduisent l'expression spontanée de la masse. Gratuites, ces représentations ont lieu dans des cirques, des usines, des meetings et même, en pleine nature. Les troupes d'acteurs constituées librement restent de taille modeste (PICON-

¹ Abréviation de *Proletarskaya Kultura* (en russe, culture prolétaire), organisation établie dans l'Union soviétique de 1917 pour asseoir les bases d'un véritable art prolétaire, qui serait créé par les prolétaires pour les prolétaires et libre des vestiges de la culture bourgeoise. Son théoricien est Alexandre Bogdanov. Cf. *Encyclopaedia Britannica on line*. Bogdanov attribuait à la culture prolétarienne la tâche de construire, à partir du monde du travail, une psychologie « collectiviste » contre la psychologie individualiste de l'art bourgeois. C'est dans le Proletkult que l'on retrouve notamment l'éloge de l'homme-machine. Les poèmes de Gastiev, par exemple, louent l'homme comme « machine vivante ». Cf. *Dictionnaire international des termes littéraires on line*.

VALLIN, 106-107). On retrouve en partie ces options dans le théâtre de l'agit-prop soviétique, notamment en Belgique autour du théâtre prolétarien de Fernand Piette².

Rien de comparable avec l'utilisation du chœur dans le monde catholique telle qu'elle se donne à voir dans les années 1930. D'abord à cause de la multiplication du nombre de choristes, qui met à frein à l'improvisation. En Belgique, le parti catholique abordera « la voix du chœur parlé, mais en multipliant au centuple le nombre des militants concernés ». Une première a lieu autour de la Jeunesse Ouvrière Chrétienne (J.O.C.)³ lors du congrès jubilaire du 25 août 1935 à Malines qui rassemble 70.000 jocistes, dont 1500 choristes. Le chœur parlé, de deux heures, est exécuté en trois groupes. Le premier groupe représente les révoltés ; les choristes brandissent des fanions portant des têtes de mort, des flèches et des éclairs. Ce groupe est maté par celui des chrétiens de 1000 jocistes, se dirigeant « en rang contre le groupe des révoltés », en « marche de conquête ». Apparaît ensuite le troisième groupe, celui des chômeurs démoralisés que les jocistes viennent reconforter (THOME, 51, 56). On reste fidèle aux options catholiques qui écartent la révolte comme moyen de changement social; seul le message chrétien apporte la solution à l'exploitation par le travail⁴. Au même moment, le parti socialiste belge, nullement gêné par l'orientation propagandiste et l'utilisation des techniques de psychologie de masse, se lance dans les jeux de masse où le choriste est moins artiste que propagandiste. *Wir*, joué à Frankfurt en 1932, représente l'écrasement par le travail, avec le texte suivant : « Nous, les machines, nous sommes vos maîtres, nous tournons, nous broyons, nous frappons, nous grinçons. Et même si les membres ne sont pas saisis, ton âme par nous est domptée ». Il s'agit exactement des mêmes thèmes que ceux repris par les jocistes. La solution toutefois diverge. Chez les socialistes, il s'agit de vaincre l'autorité en place : « Emparez-vous du pouvoir » (DEVILLEZ, 71). En 1935, le jeu de masse « Temps nouveaux », qui condamne le gouvernement au pouvoir, présente l'image d'un chœur pathétique et idéalisé « exprimant des plaintes enflammées contre l'opresseur » (PERIN, 90).

² En Belgique, malgré le peu de succès quantitatif du parti communiste (500 à 1000 adhérents), on voit se créer, en 1926, un théâtre prolétarien autour de Fernand Piette. Cette troupe, composée surtout d'artistes et de chômeurs, improvise des sketches de rue sur des thèmes de l'actualité. La lutte des classes est au centre de leur action, avec un « répertoire agressif » qui attaque notamment le « social-fasciste » Vandervelde. Leurs interventions dans des meetings et des manifestations diverses sont de courte durée, allant de cinq à six minutes. Par exemple, s'inspirant du *Journal Vivant* qui consiste à annoncer les nouvelles oralement, Piette crée les personnages de Mme Puce, « qui ne sait jamais rien » et de Mme Mouche, « qui sait toujours tout » ; ironie, car leurs commentaires montrent que toutes deux ne comprennent rien à l'actualité. Une étude plus fouillée de ce théâtre d'agit-prop à la belge montre toutefois que les caractéristiques de l'improvisation et de l'écriture collective n'ont pas vraiment fonctionné : il y a un rédacteur et un metteur en scène qui décide de presque tout, écrit Anne-Françoise Perrin. En revanche, Piette fait preuve d'inventivité dans l'usage du chœur parlé, qu'il a l'idée de disperser : « Les acteurs (...) se déplacent sur la scène, ils déclament le texte en chœur, mais le son ne provient plus du même endroit ». Cf. PERIN (Anne-Françoise), *Théâtre ouvrier en Wallonie (1900-1940)*, Bruxelles, 1979, p. 83 et sv. (Les cahiers de la JEB, théâtre, n°5).

³ Jeunesse Ouvrière Chrétienne. Mouvement de jeunesse créé en Belgique en 1925 autour du prêtre d'origine ouvrière Joseph Cardijn en vue d'accompagner les jeunes travailleurs et travailleuses. En France, un mouvement analogue se développe à partir de 1927. Au centre de la pédagogie jociste : « faire faire » et offrir aux jeunes la possibilité de se sentir responsables et agissants, à l'opposé de ce qu'ils expérimentent, comme ouvriers, dans le monde du travail. En Belgique, la J.O.C. est longtemps le deuxième mouvement de jeunesse après les patronages et suivi par les scouts.

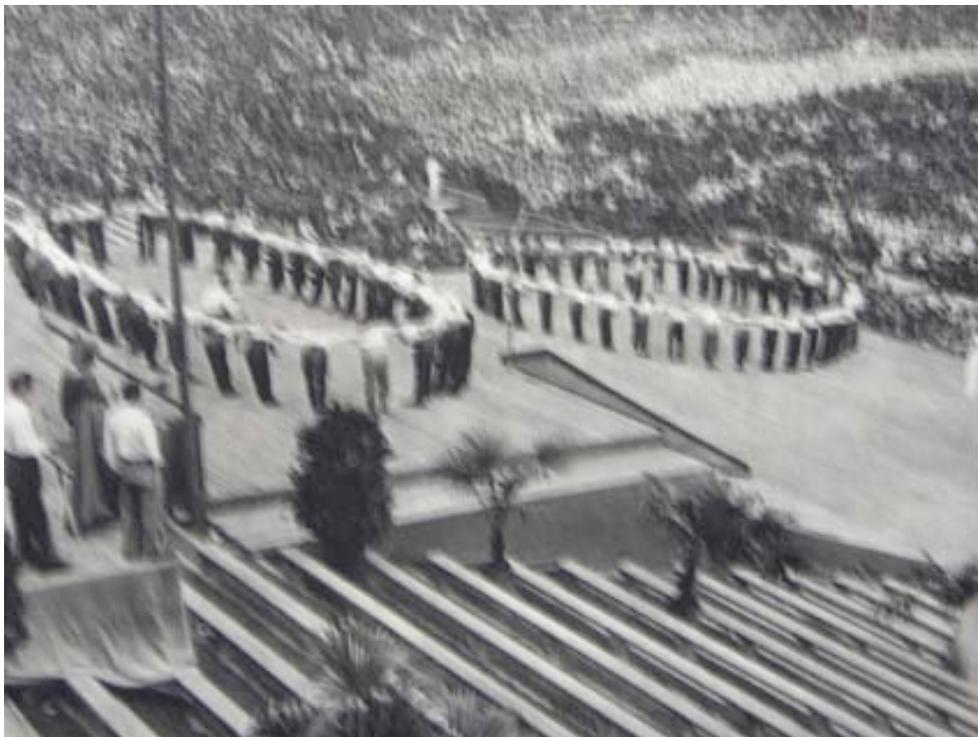
⁴ « La J.O.C., c'est un mouvement de travailleurs, mais il ne s'agit pas pour autant d'une organisation syndicale. Le point de vue professionnel n'est pas à l'horizon de l'action jociste ». Celle-ci vise l'évangélisation et la rencontre des travailleurs « dans les Béatitudes : Heureux les pauvres ! ». Cf. PIERRARD (Pierre), LAUNEY (Michel), TREMPÉ (Rolande), *La J.O.C. Regards d'historiens*, Paris, 1984, p. 30. On mesure ici toute la différence entre le discours socialiste et catholique.

L'intérêt du rassemblement de la J.O.C. à Bruxelles en 1950, qui attire 100.000 jocistes, est d'avoir été partiellement filmée⁵. Le chœur parlé s'inscrit dans une cérémonie politico-religieuse au décorum imposant : marches, fanfares, messes, prières, chants et hymnes en latin, actions de dévotions populaires à Marie et à Notre-Dame de Fatima, discours avec résonances communistes – les jocistes s'appellent « camarades ». Quatre cercles gigantesques « figurant les engrenages d'une immense roue dentée » forment le chœur. Un des cercles est composé de femmes au travail : assises, elles s'activent autour d'une étoffe, représentant le travail de couture ou ménager. En habit de travail, des hommes et des femmes, debout dans les rondes, répètent invariablement le même mouvement (lequel ?, le geste de creuser ?). Cette pantomime se réalise non en musique, mais sur un discours qui dénonce « l'esclavage du monde du travail » : les travailleurs sont esclaves du « produire » et de la machine. Le moteur du changement : l'Évangile, le message chrétien, « aimez-vous les uns les autres ». L'orateur annonce alors que les jeunes « vont exprimer leur allégresse par le mouvement ». Sur l'Alléluia de Hayden, les choristes poursuivent les mêmes mouvements ; il est étonnant de voir reprise la même gestuelle tant pour le discours critique que pour le discours émancipateur. Les choristes se mettent alors à exécuter des danses populaires : mazurka et danse « campinoise » (filles et garçons séparément). Le final se veut être une explosion de vie, un éclatement de la chorégraphie disciplinée par des courses et des danses folles. Certains portent le masque, qui renvoie à l'univers burlesque du carnaval. Mise à part cette explosion finale, l'ensemble des mouvements est fixé dans une composition très structurée. Nous sommes devant une composition chorégraphique politico-religieuse, expression d'un corps ensemble qui renvoie à la mystique jociste, reposant sur doctrine officielle catholique : « Coopération organisée de chaque personne en tant que membre d'un même corps, celui du corps mystique du Christ » (THOME, 46). Ici, la danse s'inscrit dans le sens de la communauté formée autour du travail. Elle est à l'opposé de la danse de couple qui représente, pour l'Église, la débauche. Notons que presque toutes les danses de couple sont condamnées par l'Église ; seules certaines danses populaires échappent au jugement : « Le pape propose aux acharnés de la danse de pratiquer la sardane, danse chaste pratiquée par ses serviteurs, plutôt que le tango » (VERRIELE, 93).

⁵ Vidéo *Le Congrès mondial de la J.O.C., Stade du Roi Bauduin, Bruxelles, 1950*. R.H. Ackermans. Opérateur : Abbé Vandenneuvel. 25^e anniversaire de la J.O.C. Conservée au C.A.R.H.O.P., Centre d'animation et de recherche en histoire ouvrière et populaire, Bruxelles.



Le chœur parlé, dans 18 juillet 1937. Une date dans l'histoire ouvrière, 85000 jocistes réunis à Paris, Album souvenir, s.l.n.d. Conservé à la JOCF, Bruxelles.



[Rondes], dans *Vie Congrès de Malines, Synthèse visuelle*, Bruxelles, 1936, p. 39. Conservé à la JOCF, Bruxelles.



3 septembre 1950, 100000 jocistes à Bruxelles, Bruxelles, [1950], 31 p. Conservé à la JOCF, Bruxelles.



Rome 1957, [rassemblement mondial jociste], s.d., Bruxelles, s.p. Conservé à la JOCF, Bruxelles.

*

Il apparaît donc que « la technique du chœur parlé est simultanément mise au service des socialistes, communistes, catholiques, fascistes (Verdinaso) » (ARON, DEVILLEZ, 10). Les socialistes y voient un « instrument capable de contrer les modèles de l'éducation bourgeoise » ; les catholiques, une façon de « ressouder la communauté de croyants » (GUILBERT, 57). Après la Seconde Guerre mondiale, ces grandes manifestations connaissent un déclin à la suite de l'amalgame avec le nazisme. On verra cependant encore quelques grands jeux de masse, notamment dans le monde catholique. Mais ce qui est plus difficile à comprendre, c'est si les gestes du chœur sont ressentis comme une critique ou non du travail industriel. Selon Mark Franko, l'usage du chœur, appliqué au monde du travail, traduit l'idéologie tayloriste. Il parle, pour ces chœurs chorégraphiés, de « *taylorized choreography* » : « Les chœurs expriment l'équilibre émotionnel que les managers tayloristes recherchent chez leurs travailleurs. Les émotions sont limitées à la gaieté dans le support de la routine ». Mais ces chœurs ne semblent pas dénoncer cette conception du travail : il s'agit d'offrir une image positive du travail ouvrier dans une culture mécanique. Contrairement aux danses de masse, il n'y a pas de place pour un mouvement spontané. La précision des mouvements fait référence à la mécanisation et à la rationalisation du travail. Le danseur est limité à certaines tâches, sur le modèle du management scientifique. Ces chorégraphies combinent « une haute efficacité physique avec une basse intensité émotionnelle ». Une impression émerge : les danseurs exécutent ces tâches disciplinées de façon distraite. Leur esprit est ailleurs. La concentration et l'engagement dans le travail sont évacués au profit d'une exécution automatique : « *Like the operating of 'machine', chorus dancing should be considered automated labor* » (FRANKO, 31-32).

Il semble bien que la « critique » de la situation sociale dans le chœur soit ambiguë. La forme chorale introduit une distance par rapport aux événements, une « passivité dans l'action », comme cela l'aurait été à l'origine du théâtre grec : « Que le chœur d'une tragédie grecque se trouve impuissant devant tel ou tel événement n'a jamais été pour lui source d'animosité. Il ne cherchait pas la solution, mais l'expression de ce qui était arrivé »⁶. Et de fait, on peut dire que le changement social représenté dans ces compositions se situe dans le monde de l'utopie, la dynamique propre au chœur étant statique. Autre fil à explorer : les différences entre la représentation de l'ouvrier sur la scène et sa place dans les manifestations sociopolitiques. Que l'on soit dans les danses de masse, qui déploient une énergie rebelle, ou dans les chœurs, où les ouvriers affrontent calmement le travail, l'ouvrier est dans tous les cas « debout » ou « mis debout ». C'est le sens premier de ces compositions que d'impulser le mouvement de redressement des travailleurs : la « dignité au travail », expression chère au monde catholique ; ou le relèvement dans la lutte des classes, pour les communistes et socialistes. On se situe donc à l'opposé du misérabilisme de la littérature réaliste ou bien de chorégraphies, comme celle d'Isadora Duncan, qui mettent en scène un ouvrier évincé par le système. Dans les organisations politiques, il importe de mettre en forme le relèvement de l'ouvrier au sens propre. On peut rapprocher ces mises en scène de ce que Anne-Françoise Périn nomme « geste émancipateur », pour décrire le final de certaines pièces sociales, « qui consiste dans ce cas à montrer l'adversaire vaincu, les crimes et les abus des puissants dénoncés et les revendications des opprimés triompher » et qui bascule inévitablement dans le registre symboliste, le seul capable « d'exprimer l'utopie de la justice et de l'humanisme » (PÉRIN, 45).

⁶ BERGER (John), *Le monde diplomatique*, mars 1992, cité par BIOT (Paul), *Quoi ? Pourquoi ? De quoi ?*, dans *Théâtre-action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences*, Cuesme, Place-Publique, 1996, p. 26.

Bibliographie

ARON (Paul), DEVILLEZ (Virginie), « La mémoire des formes », in *Charles Plisnier et les chœurs parlés en Belgique*, Bruxelles, 1997, p. 9-12. (Rue des Usines, 34-35).

DEVILLEZ (Virginie), « Du mouvement de jeunesse au théâtre d'action : le chœur parlé et le Parti Ouvrier Belge », in *Charles Plisnier et les chœurs parlés en Belgique*, Bruxelles, 1997, p. 59-88. (Rue des Usines, 34-35).

Être ensemble. Figures de la communauté en danse depuis le XX^e siècle, s. dir. Claire Rousier, Paris-Pantin, Centre National de la danse, 2003, 384 p. (Recherches).

FRANKO (Mark), *The work of dance. Labor, movement and identity in the 1930s*, Middletown, 2002, 213 p.

GUILBERT (Laure), *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Complexes, 2000, 448 p.

PERIN (Anne-Françoise), *Théâtre ouvrier en Wallonie (1900-1940)*, Bruxelles, 1979, 128 p. (Les cahiers de la JEB, théâtre, n°5).

PICON-VALLIN (Béatrice), « L'ouvrier spectateur, acteur et personnage », in *L'ouvrier au théâtre de 1871 à nos jours*, dans *Cahiers-théâtre Louvain*, Louvain-la-Neuve, 1987, p. 97-133. (Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle, CNRS).

THOME (Christine), « Les chœurs parlés de la Jeunesse Ouvrière Chrétienne dans l'entre-deux-guerres », in *Charles Plisnier et les chœurs parlés en Belgique*, Bruxelles, 1997, p. 41-58. (Rue des Usines, 34-35).

VERRIELE (Philippe), *La muse de mauvaise réputation. Danse et érotisme*, Paris, 2006, 317 p.