



**HAL**  
open science

## **Entre deux feux. Modernisme et activisme du New Dance Group aux Etats-Unis**

Anne Pellus

► **To cite this version:**

Anne Pellus. Entre deux feux. Modernisme et activisme du New Dance Group aux Etats-Unis. *Slavica Occidentaria*, 2023, 57, p. 149-165. <hal-04752144>

**HAL Id: hal-04752144**

**<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04752144v1>**

Submitted on 24 Oct 2024

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

## Entre deux feux. Modernisme et activisme du New Dance Group aux États-Unis

ANNE PELLUS

*To use art as a weapon, it is essential to see that first of all you have caught your art<sup>1</sup>.*

Dans le cadre de cet ouvrage, nous nous proposons de revenir sur une page de l'histoire du New Dance Group, collectif de danseuses, danseurs et chorégraphes s'inscrivant à la fois dans le courant militant de la danse radicale et dans celui de la *modern dance* états-unienne, alors en plein essor. Les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle constituent en effet une période de forte politisation concomitante de la naissance de la danse moderne. En pleine utopie moderniste, une partie du monde chorégraphique, en Europe et aux États-Unis, revendique une conscience politique pouvant aller jusqu'à une forme de radicalité, et développe à cet effet une politique de l'esthétique sur un « modèle pédagogique d'efficacité de l'art<sup>2</sup> ». Entre les deux guerres mondiales, cette ferveur politique trouve un terrain d'ancrage propice favorisant l'émergence d'une danse engagée, militante, voire révolutionnaire. Aux États-Unis, la décennie 1930 constitue une période exceptionnelle à cet égard : en même temps que la danse états-unienne accomplit sa révolution esthétique, le Parti Communiste jouit d'une influence inédite, entraînant une partie des artistes chorégraphiques – communistes ou non – dans un engagement politique en faveur d'une révolution sociale. Selon l'historien Mark Franko, « les années 30, en particulier à New York, furent une décennie de grande centralité culturelle pour la danse. Alors que le théâtre, le cinéma, la littérature, la critique culturelle étaient tous soumis au changement, l'empreinte du radicalisme fut probablement plus influente sur la danse moderne que sur tous les autres arts<sup>3</sup> ». Non moins exceptionnel dans l'histoire des États-Unis, de la danse et de l'agitprop, ce sont des femmes qui sont à la tête des principaux groupes de danse radicale : Anna Sokolow, Edith Segal, Miriam Blecher, Nadia Chilkovski, Sophie Maslow, Jane Dudley, pour ne citer que quelques-unes d'entre elles. Selon l'historienne Ellen Graff, « quel que soit le

---

<sup>1</sup> John Martin, « The Dance : The Far East », *New York Times*, October 15, 1933.

<sup>2</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 64.

<sup>3</sup> Mark Franko, « Bodies of radical will », in *Dancing modernism/ Performing politics*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 25: « The thirties, especially in New York, was a decade of great cultural centrality for dance. Whereas theater, film, fiction, and cultural critique all underwent change during that decade, the imprint of radicalism on American modern dance was probably more seminal than for any other art ». Toutes les traductions de l'anglais sont de l'auteur du présent article.

contenu des œuvres qu'elles produisirent, le seul fait que des femmes [en] furent les principales initiatrices était révolutionnaire<sup>4</sup> ».

Il s'en est fallu de peu pour que cette page de l'histoire sombre définitivement dans l'oubli. Après quatre décennies d'occultation liées à la répression visant les artistes accusés d'activités anti-américaines, après aussi que, dès les années 1940, l'histoire de la *modern dance* états-unienne s'est écrite autour des incontournables Big Four<sup>5</sup>, la danse radicale donne lieu à différents travaux de recherche : en 1995, Mark Franko publie un essai sur les relations entre la *modern dance* et l'engagement politique (*Dancing modernism/performing politics*), consacrant un chapitre à l'expérience de la danse radicale des années 1930<sup>6</sup>. Deux ans plus tard, Ellen Graff publie une thèse de doctorat intitulée *Stepping Left : Dance and Politics in New York City, 1928-1942*, dans laquelle elle explore les relations entre la *modern dance* et l'activisme politique de gauche. Dans son premier chapitre, elle parle d'un « mouvement oublié » et d'un « savoir mutilé » dont il s'agit de reconstituer les traces<sup>7</sup>. En France, on ne découvre cette page de l'histoire que dix ans plus tard, dans une exposition présentée entre janvier et avril 2008 au Centre national de la danse de Pantin sous la direction des historiennes française et états-unienne Claire Rousier et Victoria Philipps Geduld : cette exposition est entièrement consacrée à l'histoire du New Dance Group<sup>8</sup> entre 1932 et 1955<sup>9</sup>. Dans le cadre de cet article, nous ne reviendrons que sur une partie de cette histoire : la décennie 1930 au cours de laquelle le NDG développe des pratiques inspirées de l'agitprop. Nous nous intéresserons plus particulièrement à la manière dont, pris entre deux feux révolutionnaires, les artistes chorégraphiques de ce collectif développent des modalités originales de politisation de la danse.

## **New York, 1932**

Le NDG naît à New-York en 1932, alors que les États-Unis sont plongés dans la Grande Dépression. Cette même année voit la création de la Ligue de Danse ouvrière<sup>10</sup> (Workers Dance

---

<sup>4</sup> Ellen Graff, *Stepping Left. Dance and Politics in New York City, 1928-1942* (1997), Durham and London, Duke University Press, 1999, p. 22 : « Whatever the content of the work they produced, the very fact that women were the primary movers was revolutionary ».

<sup>5</sup> Cette expression désigne Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidmann et Hanya Holm.

<sup>6</sup> Mark Franko, *op. cit.*

<sup>7</sup> Ellen Graff, *op. cit.*, p. 16.

<sup>8</sup> Nous utiliserons l'acronyme NDG pour désigner le New Dance Group dans la suite de cet article.

<sup>9</sup> Exposition « Dance is a weapon. New Dance Group 1935-1955 », CND, 2008. Celle-ci donne lieu à un ouvrage de Victoria Philipps Geduld, préfacé par Claire Rousier : *Dance is a weapon. NDG 1932-1955*, publié par le Centre national de la danse en 2008.

<sup>10</sup> Fondée en 1932, la Ligue de Danse ouvrière (WDL) fédère douze groupes de danse révolutionnaire, dont le New Dance Group, les Red Dancers, les Duncan Dancers, le Dance Unit, le Theatre Union Dance Group, le Harlem Dance Unit et le Modern Negro Dance Group.

League) par Anna Sokolow, Edith Segal, Miriam Blecher et Nadia Chilkovsky, qui fédère les groupes de danse radicale alors en pleine éclosion. À l'initiative de la création du NDG, six étudiantes de l'école de danse moderne Mary Wigman. Outre qu'elles sont toutes âgées d'une vingtaine d'années<sup>11</sup>, les fondatrices du NDG ont en commun une expérience sociale qui les rend sensibles à la misère physique et psychologique qui frappe une grande partie de la population nord-américaine. Toutes sont originaires du quartier immigré juif du Lower East Side de New York, quartier insalubre et surpeuplé où s'entasse une population pauvre et où fleurissent des ateliers de couture qui payent leurs ouvrières une misère. Comme nombre de danseuses de la danse radicale états-unienne, ces jeunes femmes découvrent la danse au sein de la Henry Street Settlement House<sup>12</sup> – un centre social implanté en plein cœur du quartier – avant de se former auprès de danseuses plus âgées et déjà reconnues, notamment Martha Graham, Doris Humphrey et Hanya Holm – cette dernière à la direction de l'école Wigman qui vient d'ouvrir à New York. De fait, la collision entre la révolution moderne et le militantisme politique repose d'abord sur une « intimité géographique » : Ellen Graff explique ainsi qu'une « brève marche pouvait conduire un danseur d'un cours situé au [...] studio [de Martha Graham, Doris Humphrey ou Helen Tamaris] au bouillonnement politique d'Union Square<sup>13</sup> ». Dans les mois et les années qui suivront, les fondatrices du NDG seront rejointes par des femmes – et des hommes – issus de quartiers et de milieux socio-économiques différents, comme Jane Dudley, et, plus tard, les danseurs afro-américains Pearl Primus et Donald McKayle. C'est au groupe new-yorkais que nous nous intéresserons ici. En effet, si d'autres collectifs affiliés au NDG se créent dans les grands centres urbains de l'Est des États-Unis, la ville de New York est, dans les années 1930, le cœur battant des groupes de danse révolutionnaire.

En 1932, au moment de la création du NDG à New York, il s'agit pour ses fondatrices de répondre à une urgence politique et sociale : toutes sont des femmes politisées, désireuses de rallier le mouvement révolutionnaire de la classe ouvrière et proches du Parti Communiste des États-Unis (CPUSA). Créé en 1919, celui-ci s'installe en 1927 dans le Lower East Side qui devient dès lors « le centre névralgique de la contestation<sup>14</sup> ». Du reste, la création du NDG fait suite, en février 1932, à l'assassinat du jeune militant communiste Harry Simms, dont les

---

<sup>11</sup> Selon Victoria P. Geduld, il s'agirait de Miriam Gold, Edith Langbert, Edna Ocko, Fanya Geltman, Rebecca Rosenberg et Miriam Blecher, mais des doutes subsistent encore sur l'identité des six fondatrices. Toutes sont issues de l'immigration juive ashkénaze du Lower East Side de Manhattan.

<sup>12</sup> Issues d'un mouvement social libéral né dans les années 1880, les Settlement Houses sont des institutions implantées dans les zones urbaines défavorisées des grandes villes, qui dispensent différents services à la communauté, notamment dans les domaines éducatifs ou récréatifs.

<sup>13</sup> Ellen Graff, *op. cit.*, p. 6-7: « A brief walk would take a dancer from a class at one or another of their studios to the political hurly-burly of Union Square ».

<sup>14</sup> Victoria P. Geduld, *Dance is a weapon. NDG 1932-1955*, Pantin, CND, 2008, p. 13.

obsèques sont suivies à New York par un cortège de 20 000 personnes. Au moment de la création du NDG, le parti communiste est plus puissant qu'il ne l'a jamais été aux États-Unis : le dénuement causé par le chômage de masse contribue à son succès, « non seulement dans les rangs des ouvriers, mais aussi [...] parmi les intellectuels et les artistes<sup>15</sup> ». En 1931, des écrivains, des peintres, des metteurs en scène, des musiciens, des cinéastes et des artistes chorégraphiques se regroupent au sein de la Fédération Culturelle ouvrière (Workers Cultural Federation) afin de fourbir les armes d'un art de combat, en lien avec le département d'agitprop du CPUSA, particulièrement dynamique au début des années 1930.

Selon Philippe Ivernel, « aux États-Unis, des groupes amateurs d'agitprop affiliés à la “Fédération du Théâtre ouvrier” ont organisé quelques 400 manifestations en 1931-1932<sup>16</sup> ». Pour les artistes militants qui le pratiquent, cet art d'agitprop constitue, non une « technique mineure, infra ou para-artistique », mais « la promesse d'une refonte généralisée des pratiques culturelles<sup>17</sup> », raison pour laquelle la recherche de nouvelles esthétiques est au cœur des débats et des expérimentations. De même, pour les danseuses radicales états-uniennes, l'enjeu n'est rien moins que d'inventer de nouvelles corporalités pour exprimer leurs idéaux, en tentant de concilier révolution esthétique et révolution politique, et ce, en dépit des critiques qui dénoncent l'incompatibilité entre la *modern dance* et la lutte des classes. Mais que ce soit pour la danse ou les autres arts, si limités il y a à la radicalité de l'art d'agitprop aux États-Unis, elles tiennent surtout au contexte dans lequel il s'inscrit : en régime capitaliste, dans un pays solidement dominé par la bourgeoisie libérale, et au moment où l'agitprop est en train de disparaître en Union Soviétique. C'est pourquoi son développement concerne essentiellement les premières années de la décennie 1930 et se caractérise par d'incessants compromis et l'invention de formes originales puisant dans le patrimoine culturel national (music-hall, jazz). Ainsi, le NDG s'inscrit à la fois dans l'activisme politique de la gauche radicale et la jeune *modern dance* antiacadémique, alors considérée par la gauche révolutionnaire comme un art « bourgeois » – ces deux courants « échangeant les publics, les corps et les idées<sup>18</sup> ». À l'instar des autres groupes de danse révolutionnaire, au début des années 1930, « ce n'était pas [pour lui] une question de danse *ou* de politique ; mais de danse *et* de politique<sup>19</sup> ».

---

<sup>15</sup> Annie Suquet, *L'Éveil des modernités – une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, CND, 2012, p. 705.

<sup>16</sup> Philippe Ivernel, « Introduction générale », *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*, ouvrage collectif du Groupe de recherches théâtrales et musicologiques du CNRS, Volume 1, Lausanne, L'Âge d'homme/La Cité, 1997, p. 13.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>18</sup> Ellen Graff, *op. cit.*, p. 13 : « Far from being antagonists, the two movements creatively coexisted, exchanging audiences, bodies, and ideas ».

<sup>19</sup> *Ibid.* : « It was not a question of dance *or* politics ; it was dance *and* politics ».

En 1932, au moment de la création du NDG, le mot d'ordre est clair : « la danse est une arme de la lutte des classes<sup>20</sup> » et doit participer aux combats de son temps, « lutte aux côtés du monde ouvrier, condamnation de la ségrégation sociale et raciale, combats féministes, dénonciation des discriminations sexuelles, opposition aux régimes totalitaires, etc.<sup>21</sup> ». Son projet – et de façon générale, celui des groupes réunis au sein de la Ligue de Danse ouvrière (WDL) – vise à « créer une avant-garde capable de reconfigurer les rapports sociaux et/ou de chorégraphier leur stagnation moribonde, de sorte à hâter l'avènement de la révolution socialiste<sup>22</sup> ». À cet effet, le NDG s'organise en collectif pour constituer une « [troupe de choc] qui vive et travaille ensemble, et puisse passer à l'action n'importe où, n'importe quand, au service de la cause qu'elle a embrassée<sup>23</sup> ».

### **Mobiliser la classe ouvrière : « politique du véhicule »**

L'une des spécificités du NDG est qu'il pousse plus loin l'exigence artistique que la plupart des groupes de la danse radicale états-unienne, ce qui lui vaut rapidement une réputation de professionnalisme. D'un côté, le collectif a le désir de faire de la danse un outil politique au service d'un projet de transformation sociale, de l'autre, il conduit une expérimentation esthétique nourrie par une pratique réfléchie et discutée de la *modern dance* à laquelle les fondatrices du groupe sont toutes affiliées. La question de l'adéquation entre la forme et le propos politique y est âprement débattue, partant qu'il faut inventer un nouveau vocabulaire chorégraphique adapté au projet révolutionnaire de la danse. Selon Mark Franko, « le problème était momentanément insoluble parce que le discours critique avait distancé l'activité créatrice<sup>24</sup> ». Cependant, comme en témoigne la qualité artistique des œuvres produites par le NDG, l'ambition esthétique ne se dissout jamais tout à fait dans le politique. C'est sans doute parce que les danseuses et chorégraphes de ce collectif sont pour la plupart des artistes formées auprès des grandes pionnières de la modernité et qui poursuivent une carrière professionnelle en parallèle de leur activité militante. Cette porosité entre la *modern dance* et la danse radicale « favorise l'échange des techniques, mais aussi des corps<sup>25</sup> » – porosité qui agit dans les deux

---

<sup>20</sup> Dans le premier bulletin publié par le NDG, on peut lire : « Dance is a Weapon of the Class Struggle ».

<sup>21</sup> Claire Rousier, Introduction à *Dance is a weapon. NDG (1932-1955)*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>22</sup> Mark Franko, *op. cit.*, p. 26: « As a critical as well as a choreographic project, revolutionary dance aimed to create an avant-garde that could reconfigure social relations and/or choreograph their moribund stagnation, thus hastening the advent of socialist revolution ».

<sup>23</sup> Edna Ocko citée en français par Victoria P. Geduld dans *Dance is a weapon*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>24</sup> Mark Franko, *op. cit.*, p. 28 : « the problem was momentarily insoluble because critical discourse had outpaced creative activity ».

<sup>25</sup> Annie Suquet, *op. cit.*, p. 733.

sens : outre le contexte international, la présence de nombreuses danseuses radicales dans la compagnie Graham pourrait expliquer sa politisation progressive au cours des années 1930.

Alors que l'engagement politique n'est pas une priorité pour les cheffes de file de la *modern dance*, ce n'est pas le cas pour les danseuses du NDG : il leur importe d'« apprendre à “éduquer” (à faire de la propagande) avant même de se lancer dans la chorégraphie<sup>26</sup> ». C'est dans cette optique qu'elles ouvrent une école dès 1932 qui accueille des enfants et des adultes, pour la plupart issus du monde ouvrier. Selon Ellen Graff, cette école « était probablement unique à cette époque, fondée en dehors des structures syndicales et des clubs de loisirs ouvriers, mais préservée de l'élitisme et de l'isolement social que la presse radicale imputait aux écoles de danse moderne “établies” comme l'école Graham<sup>27</sup> ». À la fin de l'année 1932, cette école compte plus de 300 élèves. Bon marché pour être accessibles aux bourses les plus démunies, les enseignements artistiques proposés sont variés (percussions, improvisation, eurhythmique, danses folkloriques, etc.) et associés à des cours de marxisme et à des discussions politiques<sup>28</sup>. Certaines danseuses du NDG comme Sophie Maslow dispensent par ailleurs des cours de danse dans les syndicats, notamment ceux de la confection féminine et des employées de bureau – le plus souvent dans les locaux mêmes desdits syndicats, utilisés comme des centres culturels. On le comprend, les enfants et les adultes qui bénéficient de ces enseignements sont très majoritairement des femmes, ce qui constitue l'une des spécificités de la danse par rapport aux autres courants d'agitprop de la même époque aux États-Unis. Elles sont ouvrières, vendeuses, blanchisseuses, techniciennes de laboratoire, étudiantes, employées de bureau, artistes, travailleuses sociales, coiffeuses, enseignantes, modèles, femmes de ménage<sup>29</sup> – tout un éventail de femmes aux métiers, aux corps, aux gestes différents.

Pour les fondatrices du NDG, la danse a d'abord pour vocation de mettre les travailleuses et travailleurs en mouvement ou de les mettre en scène dans des situations où ils rejouent des aspects de leur existence à travers une gestualité inspirée de leur expérience, et ce, sans prérequis technique. Il s'agit aussi de les pousser à s'engager politiquement, voire de les préparer à des confrontations violentes, en mimant des mobilisations politiques. Ainsi, « les élèves ouvrières fabriquaient des scénarios qu'elles dansaient en une sorte de répétition du

---

<sup>26</sup> Victoria P. Geduld, *op.cit.*, p. 19.

<sup>27</sup> Ellen Graff, *op. cit.*, p. 55 : « The NDG school was probably unique at this time, established outside the structures of unions and workers's recreational clubs but untainted by the elitism and social isolation that the radical press attributed to established modern dance schools such as Graham's ».

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 55 et suivantes. Plus tard, l'école proposera des cours de danses indiennes, hawaïennes, caribéennes et africaines. À la fin des années 1930, elle ouvre des cours destinés à former des professeurs de danse.

<sup>29</sup> Ellen Graff, *op. cit.*, p. 55

réel<sup>30</sup> ». Le principe, propre à l'agitprop, est que les travailleuses et travailleurs ne sont pas les destinataires d'une culture, mais qu'ils contribuent à son émergence dans une dynamique « auto-active » fondée sur une « idéologie de la participation<sup>31</sup> ». Pour les membres du NDG – du moins dans les premières années de son existence – la puissance politique de la danse repose sur la conviction que « le message ne devient réellement efficace, c'est-à-dire capable d'initier un mouvement politique et social, que s'il se donne d'emblée à travers une expérience vécue et, en l'occurrence, kinesthésique<sup>32</sup> ». Le danseur et chercheur Randy Martin parle à ce sujet de « politique du véhicule » ou *agency* : « Ce qui importe alors, ce n'est pas tant le contenu symbolique de la représentation que ses effets immédiats, compris comme puissance de mobilisation kinesthésique<sup>33</sup> ». Dans les propositions du NDG et des autres groupes de la danse radicale de l'époque, cette mobilisation se développe à travers la pratique de l'improvisation, mais aussi à travers des danses chorales inspirées des « danses d'agitation de masse » initiées en Russie soviétique dès les années 1920 dans le cadre de processions théâtralisées de grande ampleur<sup>34</sup>. Ces danses populaires collectives sont présentées à New York lors des grandes manifestations, par exemple celles du 1<sup>er</sup> Mai.

### **Faire œuvre : « politique de la représentation »**

Pour le NDG, il s'agit aussi d'éduquer politiquement les travailleuses et travailleurs à travers la création et la présentation de spectacles. Randy Martin parle à ce sujet de « politique de la représentation » consistant à « faire de la scène le lieu d'une transmission symbolique de contenus idéologiques et à assigner l'efficacité propre de la performance au fait même de la représentation<sup>35</sup> ». À la différence des « danses de masse » que nous venons d'évoquer, dans ce cas précis, les artistes chorégraphiques créent et interprètent elles-mêmes des œuvres qui défendent la cause des prolétaires, mais ces derniers ne sont pas toujours directement impliqués dans les spectacles. En cela, le NDG se différencie de la plupart des groupes de danse radicale, dont beaucoup sont constitués presque exclusivement de non-professionnels, comme les Red

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 42 : « Workers 'classes made up scenarios that they danced in a kind of rehearsal for the real thing ».

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>32</sup> Frédéric Pouillaude, *Danse et Politique – Démarche artistique et contexte historique*, Pantin, CND-Le Mas de la Danse, 2003, p. 38.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Au sein du Narkompros créé après la révolution de 1917, la danse est rattachée aux sections du théâtre (TEO) et de la musique (MUSO). Entre 1917 et 1924, elle se caractérise par une grande effervescence créatrice et des liens étroits avec les artistes chorégraphiques de la modernité allemande (*Ausdrucksstanz*), les danseurs et les danseuses acquis à la cause révolutionnaire contribuant activement au développement de l'art d'agitprop. Pour une approche plus développée de la danse d'agitprop en Union Soviétique, voir Annie Suquet, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse*, *op.cit.*, p. 609-648.

<sup>35</sup> Frédéric Pouillaude, *Danse et Politique – Démarche artistique et contexte historique*, *op. cit.*, p. 38.

Dancers d'Edith Segal. Élargissant l'audience de la *modern dance* aux couches populaires, les danseuses et danseurs du NDG se produisent dans des usines, des syndicats ouvriers, des centres d'aide sociale, des camps d'été, lors de meetings politiques, de manifestations ou devant des piquets de grève – le plus souvent gratuitement –, mais aussi dans des salles de spectacles devant des étudiants et des habitués de la scène chorégraphique qu'il s'agit de sensibiliser à la lutte des classes.

Les thèmes des spectacles sont choisis en vue de correspondre à l'expérience vécue du public tout en faisant son « éducation ». La frivolité n'est pas de mise ; on dénonce la faim (*Hunger*, 1933), l'oppression capitaliste (*Time is money*, 1934), la discrimination raciale (*Hard Time Blues*, 1942 ; *Slave Market*, 1944), le fascisme (*Van der Lubbe's Head*, 1934), la guerre (*War Trilogy*, 1933), tout en mettant en scène le collectivisme (*Song for a Soviet Youth Day*, 1937) et la grève (*Strike*, 1933). Le plus souvent, la réalité sociale est représentée à travers des personnages et des situations empruntés à l'actualité. Ainsi, *Strike* met en scène un piquet de grève qui tente de convaincre les ouvriers non-grévistes de rejoindre le mouvement en dépit des efforts de la milice pour les en empêcher. Nombre de ces créations chorégraphiques sont inspirées d'œuvres théâtrales dont « les thèmes émanent du département d'agitprop du parti communiste américain, [qui] inspirent également les projets de cinéastes, de peintres, de musiciens et d'écrivains<sup>36</sup> ». *Strike*, par exemple, est une transposition chorégraphique d'une pièce intitulée *The Fight Goes on*. Du reste, une liste des pièces militantes pouvant servir de trames dramaturgiques aux danseurs est publiée dans la revue *Workers Theater*, créée en 1932 sous l'égide de la Fédération culturelle ouvrière (WCF). La danseuse Edna Ocko, membre fondatrice du NDG, fait partie de l'équipe de rédaction.

De façon générale, dans ces années-là, les membres du NDG privilégient les compositions de groupe sur le solo. Celles-ci sont le fruit d'un processus coopératif qui se différencie des modalités de travail des chorégraphes renommées de l'époque, comme l'autoritaire et charismatique Martha Graham. Bien que des professionnelles en assurent la conduite, il ne s'agit pas pour elles d'imposer une vision personnelle, une technique, une écriture, un projet esthétique, mais de favoriser l'expression collective. Elles se posent davantage en « facilitatrices » qu'en directrices artistiques, partageant les idées et les prises de décision avec le collectif des danseuses et danseurs, initiés et profanes. Du reste, pour les premières créations du NDG, le nom de la chorégraphe n'est pas mentionné dans les programmes. « Rebrassant la hiérarchie entre chorégraphes et interprètes – et donc

---

<sup>36</sup> Victoria P. Geduld, *op. cit.*, p. 19.

symboliquement, entre dirigeants et exécutants, patrons et ouvriers, etc., cette méthode de travail pointe vers une aspiration de coopération démocratique [...]»<sup>37</sup>. Dans un article publié dans *New Theatre* en 1934, Jane Dudley explique développer un processus fondé sur l'échange et l'improvisation afin de faire émerger le matériau thématique et gestuel des futures créations<sup>38</sup>. Ces modalités de travail valorisent l'autonomie et le pouvoir créatif des participants, même si des danseuses professionnelles conduisent les projets.

Pour autant, les *solis* ne sont pas proscrits, comme en témoigne leur nombre significatif dès les débuts du NDG. Aujourd'hui, certains d'entre eux sont même considérés comme des classiques de la *modern dance*, par exemple *Time is Money* de Jane Dudley (1934) ou *Tenant of the Street* d'Eve Gentry (1936)<sup>39</sup>. Si l'on excepte les *solis* de Jane Dudley<sup>40</sup>, ces créations puisent dans l'expérience propre de leurs autrices. Selon Ellen Graff, « parce que les danseuses révolutionnaires devaient se faire elles-mêmes une place, elles pouvaient s'identifier avec toute personne qui ne trouvait pas la sienne dans la mythologie américaine : les Noirs, les ouvriers, les immigrants, les péquenauds<sup>41</sup> ». Cela dit, aux heures chaudes de la lutte des classes, le choix du solo nécessite une reconsidération de ses modalités de création et d'interprétation. Forme paradigmatique de la danse moderne, le solo puise dans l'intériorité du danseur pour faire naître une gestualité singulière, ce que les critiques de la gauche radicale considèrent comme l'expression d'un « subjectivisme bourgeois ». Pour les *solis* du NDG, il s'agit donc de concilier l'individuel et le collectif en incarnant un personnage emblématique, une figure exemplaire, comme celle de l'exclu dans *Tenant of the street* ou de l'ouvrière exploitée dans *Time is money*. Il s'agit aussi de prendre ses distances avec l'abstraction qui caractérise le solo moderniste : « L'émotion, qu'elle soit épurée, brute, ou universelle, ne suffit pas. [Les membres du NDG] veulent des danses qui expriment le "qui", le "quand", le "pourquoi" et le "comment" de la détresse économique et des troubles politiques [...]»<sup>42</sup>. En même temps, ces œuvres ne tirent pas leur force de la seule ferveur révolutionnaire de leurs autrices, mais aussi de leurs qualités d'interprètes développées au frottement des pionnières de la modernité.

---

<sup>37</sup> Annie Suquet, *op. cit.*, p. 725.

<sup>38</sup> Jane Dudley, « The Mass Dance », *New Theater*, December 1934.

<sup>39</sup> Ces *solis* contribuent à la reconnaissance du statut auctorial des danseuses les plus inspirées du groupe et constituent un matriloin de la danse moderne états-unienne : ils donnent aujourd'hui lieu à des reprises aux États-Unis et en Europe.

<sup>40</sup> Contrairement à la plupart des danseuses du NDG, Jane Dudley est issue des classes moyennes supérieures.

<sup>41</sup> Ellen Graff, *op. cit.*, p. 21 : « Because revolutionary dancers needed to make a place for themselves, they could identify with every other person who lacked a place in American mythology : Negroes, workers, immigrants, Okies ».

<sup>42</sup> Victoria P. Geduld, *op. cit.*, p. 15.

## Soutenir le propos

Dans les *solis* comme dans les créations collectives, l'intention politique conduit souvent à une théâtralisation de la danse : les créations du NDG suivent presque toujours une trame narrative, recourent à la pantomime ou à des figures archétypales censées incarner des valeurs. Pour les *solis*, la recherche d'une « vérité » puise dans l'expérience vécue des interprètes, pour la plupart originaires des quartiers pauvres de New York et issues de familles juives fraîchement immigrées d'Europe de l'Est ou de Russie. Sur le plan technique, leur travail est orienté vers la recherche d'un réalisme psychologique qui sert d'ancrage à la caractérisation dramatique des personnages : c'est en particulier le cas des créations d'Anna Sokolow, influencée par la méthode stanislavskienne alors en plein essor dans le milieu théâtral new-yorkais – et qu'on appelle déjà avec emphase « *The Method* ». En ce qui concerne les créations collectives, cette quête de « vérité » s'enracine directement dans l'expérience des prolétaires-danseurs appelés à définir le propos de la pièce et à convoquer une gestualité inspirée de leur expérience somatique du travail, de la misère et de la lutte sociale. Dans ces créations, les chorégraphes du NDG recourent plutôt à des mouvements issus de la motricité quotidienne, en raison du niveau technique parfois fragile des interprètes et des contraintes propres aux danses collectives.

Le texte tient souvent une place importante dans ces propositions chorégraphiques : l'une des premières expériences connues d'hybridation entre la danse et le texte est menée au sein du NDG en 1934, dans *Van Der Lubbe's head* – une pièce de groupe chorégraphiée par Miriam Blecher et qui remporte le premier prix au concours de la Ligue de Danse ouvrière. Selon le critique John Martin, grand défenseur de la *modern dance*, c'est le recours au texte qui explique la réussite de ce spectacle car il « permet au mouvement d'être moins littéral et plus engageant puisque le poème pouvait raconter l'histoire si bien que le mouvement n'avait pas à s'en charger<sup>43</sup> ». La combinaison du texte et du mouvement dans les pièces du NDG devient rapidement un « standard ». La plupart du temps, ce sont des chansons ou des poèmes ancrés dans l'actualité politique et sociale. Leurs usages sont multiples : selon l'historienne Annie Suquet, ils sont utilisés « non seulement comme ressource thématique et scénaristique, mais [aussi] comme accompagnement sonore pour la danse. La profération du texte intervient tantôt seule, tantôt en complément d'une musique<sup>44</sup> ». Ainsi, dans *Time is Money*, Jane Dudley évolue

---

<sup>43</sup> Elizabeth McPherson, « The New Dance Group : Transforming individuals and Community », September 1, 2016 : « In Martin's review, he described that with *Van der Lubbe's Head*, the use of poetry (by Alfred Hayes) helped the movement be less literal and more engaging because the poem could tell the story so that the movement did not carry that task, and this was one reason for the dance's success compared to other early work of the New Dance Group », <https://dancetimepublications.com/dance-culture-editorial/the-new-dance-group-transforming-individuals-and-community/>, dernière consultation le 10 juin 2022.

<sup>44</sup> Annie Suquet, *op. cit.*, p. 741.

en silence sur une scène vide, pendant qu'une voix *off* énonce gravement un poème de Sol Funaroff dénonçant l'exploitation capitaliste. On le comprend, le recours au texte vise à remédier à l'indétermination sémantique de la danse et à soutenir le propos politique du spectacle ; parce qu'il laisse aux mots le soin de porter le propos ou de le préciser, le texte permet aussi de mettre en œuvre des règles de composition plus abstraites, apprises aux côtés de Horst, Holm ou Humphrey. Certaines de ces œuvres qui mêlent danse et poésie sont devenues depuis des « classiques », comme *Strange Fruit*, créée en 1939 par Jérôme et Anita Alvarez, et reprise en 1943 en solo par la danseuse afro-américaine Pearl Primus sur un texte du militant communiste Abel Meeropol.

### **Concilier danse moderne et révolutionnaire**

Au cours des années 1930, le NDG élargit considérablement l'audience de la *modern dance* en présentant des spectacles au public initié fréquentant les salles, mais aussi à un public d'ouvriers et de salariés dans des lieux non-consacrés comme les syndicats, les usines ou les manifestations. Cela dit, le public prolétaire, davantage familiarisé avec les danses de ballet et les claquettes, n'est pas toujours enthousiasmé par ses propositions. Selon Victoria P. Geduld, ce public « préfère [aux pièces du NDG] les œuvres plus accessibles des Red Dancers et des Nature Friends, qui produisent des spectacles sans ambiguïté parlant de révolution et d'unité finale. Les habitués des salles de concert, eux, font la moue devant les contenus ouvertement politiques<sup>45</sup> ». De fait, lorsque les groupes de danse radicale gagnent les scènes de théâtre et touchent un public plus large, leurs spectacles sont souvent perçus au mieux comme naïfs, au pire comme outrageusement dogmatiques et provocateurs.

La presse de l'époque témoigne de cette difficulté à concilier lutte des classes et avant-gardisme chorégraphique. En effet, des douze groupes composant la Ligue de Danse ouvrière, le NDG est le seul auquel est reconnu un statut professionnel, ce qui a pour effet d'attirer sur lui l'attention des critiques spécialisés les plus exigeants. Il est aussi le seul des groupes de danse radicale à rester actif après les années 1930. La manière dont l'idéologie politique devrait ou pourrait influencer sur les choix esthétiques est débattue dans les journaux, que ce soit dans la revue *New Theatre*, marquée à gauche, ou dans le *Dance Observer*, fondé en 1934 pour promouvoir la « nouvelle danse américaine ». John Martin, critique au *New York Times* et auteur d'un des premiers essais sur la danse moderne publié aux États-Unis, s'intéresse aussi aux créations du NDG et exprime de nombreuses réserves quant aux effets de « schématisme »

---

<sup>45</sup> Victoria P. Geduld, *op. cit.*, p. 21.

qu'entraînerait la politisation des œuvres. Certains partis pris esthétiques, notamment le recours à la pantomime, sont dénoncés comme des formes de littéralité grossière. De même, l'hybridation entre la danse et le texte n'est pas toujours bien reçue, la critique savante reprochant aux chorégraphes d'établir entre les deux un rapport d'illustration servile ou de sacrifier la puissance expressive de la danse au profit d'un propos lourdement explicite. En 1933, John Martin écrit avec humeur : « Pour faire de la danse une arme, encore faut-il s'assurer que la danse est bien là<sup>46</sup> ». Outre les effets d'occultation liés à la répression anticommuniste aux États-Unis, le dénigrement des spectacles du NDG par les partisans de la « nouvelle danse américaine » a retardé la reconnaissance de la valeur des œuvres et sans doute contribué à l'oubli relatif dans lequel elles sont tombées pendant plusieurs décennies.

Pour ne rien arranger, les spectacles du NDG ne sont pas nécessairement mieux perçus par la presse radicale de gauche. En effet, celle-ci les considère souvent comme politiquement inefficaces parce que compromis avec un art « bourgeois ». Selon Ellen Graff, l'opposition entre danse *moderne* et danse *révolutionnaire* tient à l'histoire de la danse aux États-Unis – pour qui le modèle à combattre n'est pas la tradition classique, à la différence du théâtre et de la musique :

In dance, paradoxically, it was the struggling new experiments of people like Martha Graham that came to be considered as the ancient regime. Perhaps if ballet had been an established form in the United States, the new modern dance forms might have been considered revolutionary; they were after all based on an antiacademic and, in that sense, antibourgeois sentiment. Instead, it was the schools of Graham, Humphrey, Tamaris, and the German Hanya Holm [...] that came to be considered as established and traditional training methods [...]<sup>47</sup>.

En danse, paradoxalement, ce furent les nouvelles expériences combattives de personnes comme Martha Graham qu'on vint à considérer comme relevant de l'ancien régime. Peut-être que si le ballet avait été une forme instituée aux États-Unis, les nouvelles formes de danse moderne auraient été envisagées comme révolutionnaires ; après tout, elles étaient fondées sur un sentiment antiacadémique et, en un sens, antibourgeois. Au lieu de quoi ce sont les écoles de Graham, Humphrey, Tamaris et de l'allemande Hanya Holm [...] qu'on finit par tenir pour des méthodes pédagogiques traditionnelles et établies [...].

Et Ellen Graff de préciser que la danse moderne aux États-Unis ne précède que de quelques années l'éclosion du courant radical de la décennie 1930.

Quelle qu'en soit la validité, l'idée selon laquelle la *modern dance* serait du côté de l'ordre établi et des classes sociales privilégiées se développe dans la presse de gauche, en particulier dans les colonnes de *New Theatre*, qui lui reproche de plonger ses racines dans le

---

<sup>46</sup> John Martin, « The Dance : The Far East », *op. cit.* : « To use art as a weapon, it is essential to see that first of all you have caught your art ».

<sup>47</sup> Ellen Graff, *op. cit.*, p. 9.

subjectivisme et la psychologie, non dans l'expérience « réelle » des salariés, des ouvriers, des chômeurs, des minorités. De manière générale, la critique radicale considère que les principes au fondement de la *modern dance* – abstraction et distorsion – rendent illisible le propos politique et social. Débattant des questions d'esthétique, elle dénonce une politique du corps qui entrave sa libre expression, révoque l'apollinisme « bourgeois » des danseuses modernes pour prôner un retour au dionysiaque. Prenant Duncan comme référence et Graham comme contre-modèle, la critique radicale en appelle à la libération du flux du mouvement, à la contagion émotionnelle, considérées comme les seules garantes de la puissance émancipatrice de la danse. L'émotion, en particulier, est considérée comme essentielle à « l'énergie politique de la danse<sup>48</sup> » : « *without emotion, no revolution*<sup>49</sup> », résume de façon lapidaire Mark Franko. Cependant, celle-ci ne vise pas à créer une danse d'introspection, encore moins personnelle, mais à susciter une « émotion de masse » qui sera un levier de transformation sociale. Comme l'explique Edna Ocko du NDG dans les colonnes du *New Theatre* : « Les cristallisations émotionnelles ne doivent pas seulement être composées par la “sympathie” pour le mouvement de la classe ouvrière, mais aussi par une compréhension intellectuelle approfondie de la dialectique marxiste<sup>50</sup> ».

En somme, les productions du NDG sont considérées par la presse radicale comme insatisfaisantes tant sur le plan esthétique qu'idéologique, dans un contexte où aucun choix esthétique n'est politiquement neutre. Artistes (*et*) militantes, les chorégraphes du NDG sont prises en étau entre le désir de faire de l'art un moyen de reconfigurer le monde commun et celui d'expérimenter une approche du corps et du mouvement plongeant ses racines dans l'intériorité et la singularité du danseur, au risque de tomber dans le « subjectivisme ». Comme le montre l'évolution du NDG, les considérations esthétiques finissent par l'emporter dans le contexte du New Deal et de la montée des périls fascistes en Europe : dès le milieu des années 1930, « les chorégraphies collectives se raréfient à mesure qu'émergent des personnalités vedettes, les cours de marxisme sont abandonnées<sup>51</sup> ». Quant à l'utopie participative qui a présidé aux premières heures du NDG, elle cède le pas devant le désir de professionnalisation des membres les plus talentueuses du groupe. Les travailleuses et travailleurs disparaissent des spectacles, dont la teneur politique ne se mesure plus qu'au choix des sujets traités – la lutte des

---

<sup>48</sup> Mark Franko, *op. cit.*, p. 33.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Edna Ocko citée par Mark Franko, *ibid.*: « Emotional crystallizations must be compounded of not only “sympathy” for the working-class movement, but a thorough intellectual grasp of Marxian dialectics as well ».

<sup>51</sup> Victoria P. Geduld, *op. cit.*, p. 29.

classes faisant place à dénonciation de la guerre, du fascisme et des discriminations raciales. Quant à l'école du NDG, elle abandonne progressivement son orientation militante pour s'ouvrir à un plus large public et se professionnaliser : elle se constitue en société en 1940. Cette évolution reflète une tendance générale : en 1934, la Ligue de Danse ouvrière (WDL) se rebaptise Ligue de la Nouvelle danse (New Dance League), marquant ses distances avec la classe ouvrière et le Parti communiste pour mieux élargir son audience. Dès la fin des années 1930, on peut certes encore parler d'une danse américaine politiquement engagée, mais plus d'une danse militante, encore moins d'un art d'agitprop. Pour autant, quelques années durant, le NDG comme d'autres groupes de danse révolutionnaire, aura permis « l'apparition – partielle, fragile, mais enfin l'apparition – de la classe des exploités et des opprimés sur la scène de l'art et de la culture comme sur la scène de la politique<sup>52</sup> ».

### **Bibliographie**

FRANKO, Mark, *Dancing modernism/performing politics*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

GEDULD PHILIPPS, Victoria, *Dance is a weapon. NDG 1932-1955*, Pantin, Centre national de la danse, 2008.

GRAFF, Ellen, *Stepping Left. Dance and Politics in New York City, 1928-1942*, Durham and London, Duke University Press, 1999 (1<sup>ère</sup> édition : 1997).

IVERNEL, Philippe, *Le Théâtre d'agitprop de 1917 à 1932*, Lausanne, L'Âge d'homme/ La Cité, 1997.

McPHERSON, Elizabeth, « The New Dance Group : Transforming individuals and community », September 1, 2016 : [https://dancetimepublications.com/dance-culture-editorial/the-new-dance-group-transforming-individuals-and-community/dernière consultation](https://dancetimepublications.com/dance-culture-editorial/the-new-dance-group-transforming-individuals-and-community/dernière%20consultation) le 10 juin 2022.

POUILLAUDE, Frédéric, *Danse et politique – démarche artistique et contexte historique*, Pantin, Centre national de la danse/Le Mas de la danse, 2003.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.

SUQUET, Annie, *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre national de la danse, 2012.

---

<sup>52</sup> Philippe Ivernel, *op. cit.*, p. 20.