

Danse et mouvement ouvrier. La question ouvrière sur la scène chorégraphique : premières réflexions d'une historienne

Anne-Dolorès Marcelis

Quoi de plus éloigné, à première vue, que la danse et le travail ? Alors que le travail est entendu comme une activité productive, la danse est associée au jeu, à l'éphémère et à la gratuité. Elle est, parmi les formes d'art, celle qui s'apparente le moins à la production : « *because of the ancient intellectual tradition linking dance with play, the movements of dance were the least likely set of movements to become definable as wage earning, and the dance itself was the artwork least suggestive of itself as a stable object or product* » (FRANKO, 2). En même temps, le travail, comme activité humaine fondamentale, a toujours été présente dans la danse, à l'instar de l'amour et du combat. Le chorégraphe Rudolf Laban (1879-1958) a ainsi noté que, dans des milieux très divers, les gestes utilisés pendant le travail de jour ressurgissaient la nuit dans les fêtes : « Il a observé des gens d'origine très diverse faire les mêmes gestes dans leurs travaux pendant la journée et utiliser, la nuit, des modèles de mouvement similaires pour faire la fête et se décontracter à travers des danses comme celles des semailles et des moissons, ou encore celles de combats et celles des cultes ». Pour Laban, la danse est, parmi toutes les formes artistiques, la plus apte à traduire l'engagement du corps et à véhiculer « l'expérience physique du travail ». À partir de ce croisement entre danse et travail, nous entendons analyser le mouvement ouvrier dans son sens propre. En nous focalisant sur les mouvements du corps indépendamment de leurs finalités, notre perception s'en trouve modifiée, et le travailleur travaillant vient à ressembler au danseur dansant. Laban ira jusqu'à dire que « ce que l'on voit comme travail est loisir pour un autre (...), tous deux [la danse et le travail] naissant d'un véritable sens de la communauté » (HODGSON, PRESTON-D., 74-75, 79).

Cette interrogation sur la danse et le mouvement ouvrier puise à une question plus vaste, qui est celle du corps social et de la façon dont le corps s'engage dans la société, mais aussi de l'impact des organisations sociales sur ce corps. Nous irons vers le passé, pour voir comment des sociétés données ont engagé les corps ; mais nous voudrions également rester attentive à l'aujourd'hui : dans quoi l'homme actuel engage-t-il son corps ?¹ Pour cette première exploration de la relation entre la danse et le mouvement ouvrier, nous suivrons la question suivante : comment la question ouvrière, née de la civilisation industrielle, a-t-elle inspiré et interrogé le monde du spectacle, des chorégraphes et des danseurs ? Alors que l'art et la littérature s'emparent de la question sociale à partir de la seconde moitié du 19^e siècle², la danse, cet art encore

¹ Ces questions serviront de fil conducteur à une série de recherches sur le corps social menées dans le cadre du CARHOP (Centre d'animation et de recherche en histoire ouvrière et populaire). Elles auront comme particularité d'être accompagnées d'ateliers pratiques en vue de solliciter le corps lui-même comme archive et lieu de mémoire (cf. note **Erreur ! Signet non défini.**). La prochaine étude portera sur le corps social de la femme enceinte, à partir des expériences d'un groupe de danseuses londoniennes des années 1970.

² « Ce sont les rois de l'époque, ces gaillards-là. (...) On en met partout, de l'ouvrier, comme de la muscade dans le Festin de Boileau », s'exclamait Barbey d'Aurevilly. BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1808-1889), écrivain-dandy français « d'un catholicisme virulent et provocateur ». Cf. *Petit Larousse*. Cité dans AMIARD-CHEVREL (Claudine), « Introduction », in *L'ouvrier au théâtre de 1871 à nos jours*, dans *Cahiers-théâtre Louvain*, Louvain-la-Neuve, 1987, p. 8. (Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle, CNRS).

mineur toujours associé à la bagatelle³, semble insensible aux problèmes de la jeune civilisation industrielle. Il suffit de consulter les répertoires pour voir que, jusque dans les années 1920, le thème de l'ouvrier et la question sociale sont absents de la scène chorégraphique⁴. Les chorégraphes se ressourceaient auprès de mythes antiques ou d'intrigues romanesques et le labeur – industriel tout au moins –, apparaît comme une contre inspiration⁵. Les pièces qui touchent au monde ouvrier sont extrêmement rares ; on n'en relève que trois qui soient significatives, datées de l'entre-deux-guerres. C'est l'époque où, selon Mark Franko, les travailleurs deviennent objet de représentation chorégraphique.

Isadora Duncan fait œuvre de précurseur avec sa pièce « Étude révolutionnaire », rattachée à ce qu'on appelle le « cycle moscovite » de la danseuse⁶. Cette pièce, créée en 1921 sur une musique de Scriabine (op. 8, n°2)⁷, est définie comme « un puissant manifeste social » exprimant la lutte prométhéenne. À l'image du « cycle moscovite » dont elle fait partie, ce solo rompt avec la tonalité de la danse libre de Duncan, fluide et aérienne. Duncan a remplacé les costumes en mousseline claire par une étoffe sombre et lourde. Les déplacements sont réduits ; elle passe de la station à genoux à la posture debout. Ce qui est mis en avant, c'est la gestuelle expressive des bras et des mains : des bras qui se lèvent mais surtout, s'abaissent, comme inexorablement aspirés par le sol ; des poings qui se serrent puis se lâchent. Un poing perdant pour un spectacle poignant. Peu de variété dans les gestes et les postures au profit d'une répétition usante qui mine le danseur ou, si l'on veut, le travailleur. Soulignons le final

Les ouvriers « étaient à la mode, envahissant la littérature » (Amiard-Chevrel, 8). Pour la Belgique, le roman de Camille Lemonnier, *Happe-Chair* (1886), « constitue l'effort le plus magistral opéré par le naturalisme belge pour décrire une situation sociale contemporaine ». Dès lors, on voit se multiplier les d'œuvres qui oseront faire « de ces mouvements sociaux des objets légitimes de la représentation artistique » (Aron, 38).

³ En même temps, la danse, malgré sa « mauvaise réputation », offre peu de pièces érotiques, selon Philippe Verrièle. « Le premier paradoxe est donc là. Alors que la muse de la danse possède de jolies prédispositions au plaisir charnel, elle ne semble pas avoir inspiré les créateurs et le corpus des œuvres érotiques (...) reste extrêmement pauvre ». Mais si les « œuvres chorégraphiques érotiques manquent (...), le sexe est néanmoins une constante des danses sociales, c'est-à-dire qu'il est l'un de ses objectifs ». Cf. VERRIELE (Philippe), *La muse de mauvaise réputation. Danse et érotisme*, Paris, 2006, p. 18 et 87.

⁴ Nous avons dépouillé le répertoire des œuvres chorégraphiques du *Dictionnaire de la danse*, Paris, 1998, p. 459-670.

⁵ Dans le ballet romantique, le travail paysan et la vie villageoise sont représentés, mais de façon idyllique, sur le style des pastorales. Cf. Commentaire de lecture de Cathy Deplee, chercheuse à Contre-Danse, Bruxelles, 2007. Notons que le courant réaliste dans les arts plastiques voulait remettre à l'honneur les gens du peuple, écartés de la scène artistique, sinon justement dans ces versions idylliques ou moralisantes.

⁶ On distingue, dans le parcours artistique d'Isadora Duncan (1877, San Francisco - 1927, Nice), une « période russe » qui correspond à son rapprochement avec la république soviétique. En 1917, le gouvernement l'accueille en vue de fonder une école de danse en Russie qui suivrait les intuitions pédagogiques et esthétiques de la « danse libre ». Ce changement s'accompagne d'une évolution de son style : d'une danse fluide, aérienne, aux lignes courbes inspirées du revival dionysiaque, on passe à une danse plus statique, plus sculpturale, davantage marquée par une gestuelle expressive que par un flux vital. Certains critiques y voient un approfondissement, d'autres un alourdissement du répertoire Duncan. Quoiqu'il en soit, la Première Guerre mondiale et le décès par noyade de ses deux enfants en 1913 ne sont pas étrangers à l'assombrissement du répertoire. Cf. MANNING (Susan A.), « Duncan, Isadora », in *International Encyclopedia of Dance*, vol. II, New-York/Oxford, 1998, p. 451-458.

⁷ On lit aussi que la pièce a été jouée une première fois en 1923. Il existe très peu de films d'Isadora Duncan dansant, puisque celle-ci refusait d'être filmée. Elle acceptait d'être photographiée dans différentes postures. Pour cette analyse, nous avons disposé, outre de commentaires écrits sur la pièce, d'une reconstitution filmée d'un extrait par la compagnie américaine *The Isadora Duncan Dance Ensemble*. Cf. *Isadora Duncan. Technique and Repertory Dance, with The Isadora Duncan Ensemble*, Andrea Mantell-Seidel, Julia Levien, DanceArt Foundation, Dance Horizons Video, Hightstown (New-Jersey), 1995, 60 minutes. Vidéo conservée à Contredanse, Bruxelles.

pessimiste, « avec un dernier coup asséné à la danseuse qui s'effondre »⁸. Il est difficile de situer cette chorégraphie dans les courants esthétiques forgés pour les arts plastiques ou pour la littérature. Du courant « réaliste » ou « naturaliste », elle partage le fond pessimiste, tragique, misérabiliste – la caractéristique première du monde ouvrier jusqu'aux avancées sociales de l'entre-deux-guerres étant la misère, les tableaux réalistes sont aussi misérabilistes. Claudine Amiar-Chevrel, analysant *Germinal*, fait dire que le « le bonheur futur n'existe pas ». Même sentiment de défaite dans *Les mauvais bergers* de Mirbeau où « seule subsiste l'idée d'une vengeance abstraite et lointaine par les générations futures ». Et la chercheuse de conclure que, « dans le courant naturaliste (...), la classe ouvrière (...) n'est encore qu'écrasée, victime absolue d'un ordre qui lui échappe, même dans ses révoltes » (AMIARD-CHEVREL, *Des révoltes*, 187 et sv.). En revanche, on ne peut dire qu'il y ait eu, dans la recherche de Duncan, une recherche de réalisme. À ce niveau, Duncan se situe dans le registre de l'expressionnisme, caractérisé par la stylisation ou les déformations volontaires. Les figures atteignent les dimensions d'un mythe, « puisque leurs gestes semblent avoir été toujours effectués par leurs semblables » (ARON, 104-108). C'est ce que rejoint Duncan lorsqu'elle danse la lutte impuissante de l'homme de tous les temps.

C'est encore l'influence russe qui se donne à voir dans la pièce *Le pas d'acier*, créée à Paris en 1927 par les ballets de Diaghilev, sur une musique de Prokofiev. Le premier tableau est urbain, le second se déroule dans une usine. Le décor constructiviste est composé d'un échafaudage à étages et d'éléments mobiles qui représentent la « fusion de l'homme et de la machine ». Les mouvements des danseurs sont saccadés, angulaires, « imitant les mouvements mécaniques ». À cela s'ajoute la musique âpre avec ses martèlements et ses harmonies rudes, accompagnée d'un éclairage violent⁹. Cette composition, qui glorifie l'univers industriel du travail, peut être comparée à la production cinématographique d'Eisenstein¹⁰. Les chercheurs s'accordent à dire que la Russie soviétique a joué un rôle prépondérant dans l'esthétisation du mouvement ouvrier : « L'ouvrier incarne pour un temps l'image idéale de l'homme du futur, créateur actif et efficace, solidement relié au monde réel qu'il a vocation de transformer ». L'artiste est ouvrier, et l'ouvrier devient même artiste, le croisement de ces deux images faisant « fonctionner les idéologies utopistes révolutionnaires » (PICON-VALLIN, 97). La machine, compagne de l'ouvrier, est également idéalisée et esthétisée, notamment chez Eisenstein où l'« outil d'efficacité productive de l'homme et beauté ne font plus qu'un » (AMIARD-CHEVREL, *Introduction*, 14). En U.R.S.S., où l'automatisation du travail en usine est plus tardive qu'en Europe et aux États-Unis, persiste plus longtemps l'image du travail libéré par la machine. L'esthétisation de la machine est liée au courant constructiviste, également d'origine soviétique, qui privilégie une mise en forme géométrique. De l'être de misère qu'il était au 19^e siècle, l'ouvrier devient, dans l'art soviétique, « le héros collectif d'un conte ouvrier qui tient de la mythologie païenne et de l'imaginaire biblique » :

« L'image scénique puissante de l'ouvrier traduit celle qui habite les poèmes cosmiques des premiers écrivains prolétariens. Il est la force, né du fer en fusion (...), il est l'homme nouveau (...). Jamais de représentation réaliste, mais allégories, emblèmes, symboles » (Picon-Vallin, 110).

⁸ Il s'agit d'un commentaire écrit ; nous n'avons pas pu visualiser ce final.

⁹ *Dictionnaire de la danse*, Paris, 1998, p. 608.

¹⁰ EISENSTEIN, Sergueï Mikhaïlovitch (1898, Riga – 1948, Moscou), cinéaste soviétique. Son rôle est fondamental dans l'histoire du cinéma, par ses écrits et par ses fresques épiques associant inspiration révolutionnaire et recherche esthétique : *la Grève* (1925), *le Cuirassé 'Potemkine'* (1925), *Octobre* (1927), *Que viva Mexico !* (inachevé), *Alexandre Nevski* (1938), *Ivan le Terrible* (1942-1946).

Alors que Diaghilev, en produisant *Le pas d'acier*, croyait faire scandale, son spectacle a été accueilli sans remous... Manque de conviction de la pièce, où esthétique « constructiviste » déjà intégrée chez les spectateurs ?

Enfin, dans les années 1930, la compagnie masculine de Ted Shawn, le *Men Dancers group*, se spécialise dans la représentation d'hommes aux gestes robotiques. Sa fameuse « *Working Symphony* »¹¹, créée en 1933, est entièrement consacrée au travail, dont une partie, « *Mechanic Labor* », au travail industriel¹². Mais le ton diffère de la verve provocatrice de Diaghilev. Le propos du chorégraphe américain est d'inventer des « mouvements masculins ». Ted Shawn est ainsi défini, dans l'histoire de la danse, comme « *the first American male in serious dance to acquire world wide recognition* ». Pour alimenter son répertoire de mouvements masculins, il s'inspire de la gestuelle du travail, du jeu ou du sport (dans son cycle *Olympiad* par exemple, avec *Boxing* et *Basketball*), cherchant à combiner agressivité et esthétique. Mais l'intensité émotionnelle est moindre que dans les compositions soviétiques liées au combat politique. De sa pièce « *Working Symphony* », il est dit qu'elle était « audacieusement pantomimique ». La pantomime confère un calme à l'expression corporelle. Ted Shawn et ses danseurs se meuvent avec concentration, précision et aisance, sans surcharge émotionnelle, ni trop ni trop peu engagés. Le chorégraphe ne cherche pas à créer de tension, mais vise plutôt un équilibre personnel et collectif. Cet intérêt pour la recherche cinétique se déploie dans la pièce maîtresse du chorégraphe, « *Kinetic Molpai* », qui rassemble « *the possibilities of the moving human body, both alone and intermingling in an ensemble group* »¹³. Notons également la particularité du contexte de création de la compagnie de Ted Shawn. Celui-ci, retiré dans une ferme du Massachusetts depuis 1931, la *Jacob's Pillow*, mène une expérience de vie semi autarcique avec ses danseurs. Ensemble, ils prennent en charge « tous les travaux associés aux hommes » : planter, construire la maison, réparer les routes, etc. Shawn a choisi, pour fonder sa compagnie, des « non danseurs » dont les mouvements n'auraient pas été modelés par un enseignement académique. Seul Barton Mumaw était danseur professionnel¹⁴. Les danseurs n'ont d'autre entraînement que le labeur manuel à quoi s'ajoutent les temps de création – l'été est réservé à la création ; l'hiver, la troupe part en tournée¹⁵. Ce travail communautaire, dans le studio et dans la vie, contribue à forger un corps collectif qui s'exprime dans les créations de la troupe.

Ces trois pièces, rares témoins du lien entre la question ouvrière et la scène chorégraphique, ont en commun leur date de création. Elles sont le produit de l'entre-deux-

¹¹ Dans l'*International Encyclopedia of Dance*, il est question de « *Labor Symphony* », créée en 1934 (et non 1933). Les sous-titres précisent : « *Labor of the Fields ; Labor of the Forest ; Labor of the Sea ; Mechanized Labor* ». Cf. SCHLUNDT (Christena L.), « Shawn, Ted », in *International Encyclopedia of Dance*, vol. 5, New-York-Oxford, 1998, p. 583-587.

¹² Un très court extrait de cette pièce se trouve dans la vidéo « *The Men who danced* ». *The story of Ted Shawn's male Dancers, 1933-1940*, Pennington (New-Jersey), 1985. Conservée notamment à Contredanse, Bruxelles.

¹³ SCHLUNDT (Christena L.), « Shawn, Ted », in *I.E.D.*, ..., p. 586.

¹⁴ MUMAW, Barton (°1912) entre dans la *Denishawn Dance School* de New-York en 1930. En 1933, Shawn lui demande de rejoindre son nouveau *Men dancers group*. L'autobiographie de Mumaw a récemment été publiée ; elle découvre, entre autres, sa relation homosexuelle avec Ted Shawn. BARTON Mumaw, *From Denishawn to Jacob's Pillow and Beyond*, Wesleyan University Press, New England, 2000, 392 p.

¹⁵ Entre 1933 et 1940, la compagnie réalise 850 performances dans 600 villes américaines et européennes. Les danseurs prennent en charge le travail de production et de régie des spectacles. Ils conduisent eux-mêmes la camionnette qui les mènent dans les différentes villes américaines ; en tournée, le temps de sommeil ne dépasse parfois pas les quatre heures.

guerres, temps fort de la production artistique engagée. Toutefois, ces trois pièces mettent en scène l'ouvrier de façon fort différente. La pièce de Duncan traduit l'exploitation de l'homme par le travail ; elle le fait de façon expressionniste : sans décor, sans objet auquel se attacher, l'homme ouvrier est nu devant le système invisible qui l'exploite. Duncan communique une expression qui vise à émouvoir le spectateur, sans toutefois l'inviter au combat social, puisqu'il s'agit d'une émotion universelle presque désincarnée, celle qui rejoint le mythe de la lutte prométhéenne. La deuxième pièce met en scène un univers industriel concret ; mais la place de l'homme, dans cet univers, a déjà changé : le danseur n'est plus écrasé, déjà il trouve le moyen de jouer avec ce nouvel univers mécanique ; l'esthétisation atténue la potentielle violence de l'irruption de la civilisation industrielle. Enfin, dans *Mechanic Labor* de Ted Shawn, les préoccupations sociales passent à l'arrière-plan pour laisser place aux nouveaux mouvements nés du rapport à la machine. Plus aucune révolte face au travail mécanique, mais des corps équilibrés, prêts à affronter la modernité. Il y a donc deux façons au moins de s'intéresser au « mouvement ouvrier » : soit en prenant en charge son contenu, ses thèmes, ses revendications (question « sociale » à rapprocher du courant réaliste ?) ; soit en restant au niveau formel du mouvement ouvrier et des nouveaux gestes produits par la civilisation industrielle (à rapprocher de l'expressionnisme ou du symbolisme ?).

La capacité de la danse à extraire les mouvements de leur contexte tend également à confondre les genres. Car si l'on retrouve très peu de compositions centrées directement sur la question ouvrière, la gestuelle mécanique inspirée du travail industriel intrigue les spécialistes du mouvement¹⁶. Les plus grands danseurs, comme Nijinski, se sont essayés à la composition de mouvements mécaniques, et le rapport homme-machine reste au cœur de la création contemporaine. Par ailleurs, dans les seventies, autre temps fort de la production artistique engagée, on trouve un prolongement de la réflexion sur la civilisation industrielle autour de nombreuses pièces centrées sur la société de consommation. Elles questionnent les corps contemporains soumis aux « impératifs rationnels » du capitalisme « centrés sur la production, la consommation et l'ordre » (*Flesh machine*, 11). Des performances telles que celles de Barbara Smith, qui consiste à prendre le soleil toute une journée à côté d'un paysage industriel, sont une protestation contemplative de l'univers industriel : « Barbara Smith a dit de sa performance *Pure Food* (Nourriture pure, 1973) qu'elle lui avait permis de s'extraire, littéralement, de l'environnement industriel dans lequel elle vivait : 'Je restais assise toute la journée dans mon coin préféré de Costa Mesa, au sommet d'une falaise dominant la mer (avec les puits de pétrole tout proches), à recevoir les purs rayons du soleil et du cosmos (...) » (JONES, 33). Ainsi, si l'on veut bénéficier de l'apport de la création chorégraphique au thème du mouvement ouvrier et, de façon plus large, à la civilisation industrielle, il importe de l'aborder dans son ensemble pour mettre le doigt sur les innovations que lui a inspirées cette mutation culturelle.

*

De cette première prospection, il apparaît que l'ouvrier est peu concerné par sa propre mise en scène. S'interrogeant sur la réception du théâtre à thèse socialiste, Anne-Françoise Périn constate que, dès les années 1920, « l'adhésion du public aux spectacles militants ne vas pas de soi ». Le répertoire des cercles socialistes tend à évoluer vers le répertoire comique et divertissant : comédies, vaudevilles, opérettes, les responsables déclarant ne plus vouloir faire de

¹⁶ Propos de Cathy Deplee, Contredanse, Bruxelles.

politique (PERIN, 59). Le mineur-écrivain belge, Constant Malva¹⁷, avoue également que les ouvriers s'ennuient du théâtre ou de la littérature prolétarienne ; ils recherchent soit un divertissement, soit un questionnement qui les dépassent : « Jeudi, je suis allé au cinéma en matinée. On y donnait un film bête, mais il y avait de la musique, de la danse, des décors magnifiques. Ceci compensait cela et me changeait de la mine »¹⁸. Pourtant, s'il ne se représente pas dansant, l'ouvrier danse. C'est ce dont témoigne l'enquête sociale menée en Belgique en 1886, où la danse apparaît comme un maillon important de la culture ouvrière, notamment à travers les cafés-concerts ou cafés-dansants, ces cafés où, selon la définition de Philippe Verrièle, « une beugleuse venait pousser la goulante au milieu du populo en train de s'alcooliser » (VERRIELE, 235). La plupart des témoins – en particulier le clergé, les édiles communales, mais aussi certains ouvriers – déplorent le nombre important de cafés-dansants qui nuisent à la santé et à la moralité des travailleurs¹⁹. Retenons en exemple le témoignage de l'abbé Adolphe Daens, figure du catholicisme social belge rendu célèbre par le film qui lui a été consacré²⁰ : « Les femmes sont entraînées à l'ivrognerie et aux orgies nocturnes par suite de la grande extension du nombre des cafés chantants et salles de danse. Il y a eu des nuits où les salles de danse restaient ouvertes jusqu'à 5 heures du matin. Comme conséquence de cette immoralité, des maisons clandestines de débauche s'ouvrent dans tous les quartiers de la ville »²¹. Dans ces discours, la danse est associée à la débauche et au sexe. Il est d'ailleurs établi que c'est dans ces cabarets à revues, ancêtres des music halls, que s'opère avec le plus d'efficacité « la relation entre le sexe, le nu et la danse » (VERRIELE, 236). On se situe à l'opposé de la démarche des pionnières de la danse moderne, telle Isadora Duncan, pour laquelle la danse est le moyen de retrouver la pureté par l'unité du corps et de l'esprit ou encore des chorégraphies collectives tels les chœurs parlés, qui doivent « redresser l'ouvrier »²². Quant à la danse comme moyen thérapeutique²³, elle n'a guère plus de succès dans le milieu ouvrier. Paradoxalement, ceux-là mêmes qui sont soumis au travail le plus nocif paraissent le moins préoccupés par les questions de santé. Malva exprime très bien cet état d'esprit de mineurs qui, déjà détruits par le travail, se ruinent encore dans leurs

¹⁷ Alphonse BOURLARD (1903, Quaregnon – 1969, Bruxelles), ou Constant MALVA (« Je n'aurais pas pu mieux ou plus mal choisir, (...) avec moi, tout va constamment mal »), entre à la mine à l'âge de 15 ans et se lance dans l'écriture en 1928 lorsque sa mère lui raconte son histoire. C'est dans cette culture orale qu'il trouve sa première inspiration, et, en 1932, il publie : *Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand*. En 1937, il sort les *Borins*, et, à la même époque, commence à tenir un journal qui deviendra *Ma nuit au jour le jour*. Il quitte la mine en 1940, à 37 ans, et écrit à cette occasion *Un ouvrier qui s'ennuie*. Ses autres publications sont : *Un de la mine* (1942), *Un mineur vous parle* (1948) et *Le jambot* (1951). Ces éléments bio- et bibliographiques sont extraits du recueil *La nuit dans les yeux* (Bruxelles-Paris, 1985), qui rassemble des extraits de l'œuvre de Malva, dont sa correspondance.

¹⁸ MALVA (Constant), *La nuit dans les yeux...*, p. 101.

¹⁹ Les rapports des secrétaires communaux nous permettent d'avoir une idée assez précise du nombre de cafés-dansants par bourgade. Il apparaît que le nombre de cafés-dansants et surtout, les temps d'ouverture de ces derniers, se soient accrus dans le dernier tiers du 19^e siècle. Par exemple, le curé de Bois d'Haine, près de La Louvière, explique que, « autrefois », les cabarets devaient être fermés à 21h en hiver et 22h en été, alors que, depuis 1871, ils restent ouverts toute la nuit. Et de poursuivre : « Chaque cabaret fait danser à son tour : c'est ainsi que la jeunesse peut danser chaque dimanche et les danses se prolongent jusqu'au lundi matin ». Cf. *Commission du travail. Procès-verbaux des séances d'enquête concernant le travail industriel*, vol. II, Bruxelles, 1887, Section C, p. 49, § 559.

²⁰ Daens, de Stijn Coninx (1992).

²¹ Renseignements adressés à la Commission par M. Daens, éditeur des journaux *Het Land van Aelst* et *De Werkman*, à Alost, août 1886. Dans *Commission du travail. Procès-verbaux des séances d'enquête concernant le travail industriel*, vol. II, Bruxelles, 1887, Section B, p. 70.

²² Voir l'article : « Culture du mouvement et idéologies : danses de groupe et chœurs parlés dans la Belgique de l'entre-deux-guerres ». *On line sur le site Carhop.be*

²³ Voir l'article : « Rudolph Laban (1879-1958), danseur et ingénieur du mouvement : entre corps naturel et corps industriel », *On line sur le site Carhop.be*

loisirs : « Presque tous les ouvriers qualifiés sont des noceurs. Ils meurent plus vite que les autres parce qu'ils allument la chandelle par les deux bouts : ils se tuent autant à gagner de l'argent qu'à le gaspiller »²⁴. Nous poursuivrons l'analyse de ces différents usages de la danse et des multiples formes et fonctions qu'elle peut revêtir.

Bibliographie

AMIARD-CHEVREL (Claudine), « Des révoltes de la faim à l'organisation révolutionnaire », in *L'ouvrier au théâtre de 1871 à nos jours*, in *Cahiers-théâtre Louvain*, Louvain-la-Neuve, 1987, p. 187-230. (Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle, CNRS).

AMIARD-CHEVREL (Claudine), « Introduction », in *L'ouvrier au théâtre de 1871 à nos jours*, dans *Cahiers-théâtre Louvain*, Louvain-la-Neuve, 1987, p. 5-21. (Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle, CNRS).

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).

ARON (Paul), « Le peintre et les écrivains », in *Eugène Laermans, 1864-1940*, Bruxelles, Crédit communal, 1995, p. 99-114. (Monographies de l'art moderne).

Flesh machine : Cyborgs, Designer Babies and New Eugenic Consciousness, Brooklyn, Critical Art Ensemble, 1998.

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

HODGSON (John), PRESTON-DUNLOP (Valérie), *Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban*, trad., Actes Sud, 1991, 161 p. (L'art de la danse, sér. dir. Sonia Schoonejans).

JONES (Amelia), « Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale », in *Le corps de l'artiste*, s. dir. Tracey WARR, Paris, 2005, p. 18-47.

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).

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

²⁴ MALVA (Constant), *La nuit dans les yeux...*, p. 105.