

Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2016 du **CN D Annie Suquet**

L'impact de la guerre froide
sur les développements
internationaux de la danse
de 1945 aux années 1960

RÉSUMÉ DU PROJET

« L'impact de la guerre froide sur les développements internationaux de la danse de 1945 aux années 1960 », par **Annie Suquet**

[recherche appliquée]

« Durant la première moitié du XX^e siècle, les répercussions des événements politiques sur les évolutions esthétiques des pratiques dansées ont été décisives. Après 1945, l'éclatement de la guerre froide resserre encore cette intrication de l'artistique et du politique. Selon qu'elles prennent place dans les pays du bloc de l'Est ou de l'Ouest, les formes de la danse se voient, en vertu de leur genre (danse moderne, ballet, danse folklorique...), assigner des chances d'épanouissement, voire de survie, très inégales [...] »

Ainsi présentions-nous, au départ, l'axe des recherches destinées à nourrir la rédaction de la première partie du volume faisant suite à notre *Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, paru en 2012. Précisons que ce second tome, consacré aux mutations du champ de la danse dans la seconde moitié du XX^e siècle, ambitionne de se déployer selon la même optique de synthèse large que le premier. Depuis le dépôt de ce projet au Centre national de la danse et à la faveur du travail entrepris, la perspective selon laquelle nous nous proposons d'envisager les mutations de la danse après 1945 s'est cependant quelque peu déplacée.

Il nous est en effet apparu assez rapidement qu'aborder ces mutations à partir du prisme interprétatif de la guerre froide nous exposait au risque de surestimer l'importance causale de celle-ci. Le danger était alors non seulement d'écarter de notre investigation des aspects du champ de la danse que le contexte de la guerre froide n'élucide pas prioritairement, mais aussi de faire des divergences de développement des pratiques dansées de part et d'autre du Rideau de fer une clé de lecture un peu trop systématique. En d'autres termes, pour que d'autres phénomènes que ceux induits par la confrontation culturelle entre l'Est et l'Ouest puissent apparaître dans notre « récit », il fallait en modifier le cadre. La guerre froide en reste bien sûr une dimension très importante. Toutefois,

nous prenons garde à ne pas l'aborder comme un « concept métahistorique » à travers lequel s'expliqueraient tous les basculements culturels de la seconde moitié du XX^e siècle¹, mais plutôt comme un « élément structurant secondaire² » dans des évolutions à plus long terme.

Envisagée sous cet angle, la guerre froide ne détermine pas une période nettement circonscrite. Elle s'inscrit dans une séquence historique plus longue et étroitement nouée à la Seconde Guerre mondiale et aux bouleversements profonds que celle-ci engendre à tous les niveaux. Les séquelles matérielles et psychologiques du conflit marquent en effet pesamment et durablement les sociétés de l'après-guerre, en Europe, comme aux États-Unis, en URSS ou au Japon. Comme l'écrit Luc Sante, « l'après-guerre est une saison qui dura près de vingt ans³. » Aussi la compréhension de certains des enjeux caractérisant le climat très particulier des sociétés de l'après-guerre nous semble-t-elle aujourd'hui constituer une porte d'entrée à la fois plus large et plus éclairante que celle de la seule guerre froide pour tenter de repérer les tendances de fond à l'œuvre dans le champ international de la danse entre 1945 et le début des années 1960. À grands traits, nous résumons ci-après quelques-unes de ces évolutions sociétales et culturelles et la manière dont le champ chorégraphique y participe ou leur fait écho.

De quelque côté qu'ils aient combattu, les pays belligérants émergent de la Seconde Guerre mondiale dans un état de profonde déstructuration sociale. Tous ont en commun le désir de retour à des conditions de vie normales, et plus encore, à une forme d'ordre protecteur. Ils sont aussi sans exception confrontés à un passé immédiat plus ou moins traumatique et honteux⁴, dont il

¹ Henry Rousso, in *La Guerre froide vue d'en bas*, dir. Philippe Buton, Olivier Büttner, Michel Hastings, Paris : CNRS Éditions, 2014, p. 339.

² Cf. Emilia Robin Hivert, « Les tendances actuelles de la recherche sur la guerre froide » [en ligne], séminaire UMR-Irice (22 novembre 2010).

³ Cité par Tony Judt, in *L'Après-guerre. Une histoire de l'Europe depuis 1945*, Paris : Fayard/pluriel, 2010, p. 275.

⁴ « En 1945, écrit Tony Judt à propos des pays européens dans leur ensemble, il n'y avait pas grand-chose dont on pût être fier, et beaucoup dont on dût se sentir embarrassé et plus qu'un peu coupable » (*ibid.* p. 60). Les États-Unis non plus ne sortent pas moralement indemnes de la guerre, la dévastation atomique de Hiroshima et Nagasaki entachant radicalement leurs lettres de créance humanistes. Quant à l'URSS, si elle a joué un rôle capital dans la victoire des Alliés sur les forces de l'Axe, les exactions commises par son armée pendant sa campagne de « libération » de l'Europe ont été terribles. »

leur faut s'arranger pour pouvoir reconstruire leur identité. Prenant place dans des contextes plus ou moins chaotiques (selon le degré de destruction et de pénurie auquel chaque pays doit faire face), la reprise des activités culturelles et artistiques est néanmoins partout rapide. Partout aussi, elle se trouve presque d'emblée investie par des enjeux de mémoire collective. Dans le domaine chorégraphique – mais il en va de même en matière de création picturale, musicale, théâtrale... –, ces enjeux ne tardent pas à peser sur ce que l'œuvre de danse est tacitement autorisée à évoquer et représenter dans l'espace public, et par quels moyens esthétiques. Ainsi les tensions mémorielles liées à la guerre et à ses suites contribuent-elles, en l'espace de quelques années, à déterminer les modes d'expression dansée qui seront considérés, dans tel ou tel pays, comme culturellement légitimes et donc, appelés à devenir dominants. Du même coup se produit un écrémage qui tend à refouler dans les marges des formes et modalités d'expression liées à des pans du passé qu'il convient (momentanément) d'oublier. Tels les deux versants d'un même phénomène, le besoin de liquider la mémoire douloureuse des événements récents – ou l'incapacité à s'y confronter – s'accompagne alors souvent de l'aspiration à renouer avec les héritages rassurants d'un passé plus ancien, non sans quelques paradoxes.

Ainsi, le regain de vigueur de la tradition du ballet apparaît comme l'un des traits les plus saillants du paysage international de la danse après 1945. La nostalgie patrimoniale qui traverse les sociétés de l'après-guerre l'éclaire en partie. En Grande-Bretagne, le ballet revêt alors l'importance d'un « art national », investi du rôle de prouver que « la grâce et l'élégance des choses du vieux monde⁵ » n'ont pas à tout jamais sombré avec la guerre. L'art du ballet est présenté comme vierge de toute compromission politique. En France, il est brandi comme l'un des bijoux d'une culture classique dont il s'agit de réaffirmer l'identité et la valeur universelle (en oubliant opportunément les sympathies nazies du plus célèbre des représentants de la scène classique de l'époque : Serge Lifar). L'Allemagne aussi met en avant diverses formes de ballet, dans

⁵ John Maynard Keynes, cité par Robert Skidelsky, *Fighting for Freedom*, New York : Penguin, 2002, p. 462.

une continuité inaperçue avec les choix esthétiques promus par le régime nazi dans sa dernière phase (les autorités d'Occupation, pourtant fort préoccupées dans l'immédiat après-guerre par la « dénazification » des arts, n'en semblent en effet pas conscientes). Même aux États-Unis, l'art du ballet est paré des « vertus civilisatrices de la grâce, de la courtoisie et de l'harmonie⁶ », convoquées pour faire contrepoids aux ravages, notamment moraux, de la guerre. La danse classique apparaît ainsi comme un rempart de civilisation dans un monde décomposé par la violence, comme un héritage sauvegardé de la culture occidentale à partir duquel de nouveaux développements sont à élaborer. Après 1945, l'URSS revendique également plus fort que jamais sa tradition de ballet (art d'origine pourtant aristocratique, né dans la Russie impériale). Fortement soutenu par Staline, le ballet devient un « art d'État », mis à contribution pour affirmer la légitimité – voire la supériorité – culturelle de l'URSS face à l'Occident. Comme l'ont démontré notamment Naima Prevots et plus récemment Stéphanie Gonçalves, les tournées de ballets jouent un rôle important dans le bras de fer culturel que se livrent les États-Unis et l'URSS pendant la guerre froide. Mais le ballet est aussi en URSS l'un des modes d'expression au travers desquels le régime revisite son passé récent pour l'ériger en mythe. Au moins jusqu'au début des années 1960, les chorégraphes sont vigoureusement incités à réactiver le souvenir de la Seconde Guerre mondiale – la « grande guerre patriotique », ainsi que la désignent les Soviétiques. Toute une veine de « ballets de guerre » rappelle régulièrement l'ignominie du nazisme, en même temps que le combat héroïque et les sacrifices consentis par les Soviétiques pour en libérer le monde. Par exemple, le ballet *Tatjana, fille du peuple*, créé au Kirov en 1947, met en scène un couple qui pénètre dans un camp de concentration nazi et le fait sauter. En 1960, *Plus fort que la mort*, créé également au Kirov, se déroule dans une chambre de torture nazie. D'autres ballets dépeignent des batailles importantes de la Seconde Guerre mondiale.

Ce traitement frontal (et en l'occurrence propagandiste) de la mémoire

⁶ Cf. Edwin Denby, « Ballet : the American Position » (1947), in *Dance Writings*, dir. Richard Cornfield et William Mackay, New York : Alfred A. Knopf, 1986, p. 507-508.

est précisément ce qui est banni du champ chorégraphique dans les sociétés occidentales de l'après-guerre. Les rares tentatives de « ballet de guerre » y sont accueillies avec hostilité ou embarras⁷. Mais les formes qui vont se trouver avant tout disqualifiées sont celles qui, puisant leurs moyens dans la « danse d'expression », cherchent à mettre en scène des corps porteurs de mémoire – des corps plus ou moins tourmentés ou critiques. En Allemagne, après une courte période durant laquelle des danseuses d'expression comme Dore Hoyer ou Marianne Vogelsang peuvent encore créer des œuvres évoquant les souffrances des années récentes (par exemple *Tänze für Käthe Kollwitz* ou *Die sieben Todsünden*, respectivement créées par Hoyer et Vogelsang en 1946), le silence tombe, et pas seulement dans le champ chorégraphique, sur toute confrontation artistique directe avec la représentation du passé et de ses séquelles corporelles, psychologiques ou sociales. De retour de leur exil après la guerre, Valeska Gert, Jean Weidt et Kurt Jooss le constateront à leurs dépens, chacun dans un contexte différent. En même temps que le voile du refoulement commence à recouvrir le passé, on assiste à la relégation, voire au rejet, de tout ce qui semble réactualiser la démarche expressionniste et son « esthétique du conflit ⁸ ». Tel est surtout le cas en Allemagne, où l'Ausdrusckttanz entre alors dans une profonde crise d'identité. Mais l'esthétique expressionniste se voit également stigmatisée en France. L'imaginaire culturel hexagonal l'assimile indistinctement à l'Allemagne nazie dans un contexte où l'ostracisme anti-allemand est d'autant plus virulent qu'une bonne partie de la société française a besoin d'oublier son passé collaborationniste. Le rejet de l'esthétique expressionniste porte en tout cas un coup d'arrêt à la reconnaissance encore mal assurée de la danse moderne française (abreuvée à ses débuts par l'influence allemande), marginalisant durablement ses développements.

⁷ Par exemple, créé à Londres en 1945 pour le Sadler's Wells Ballet, *Adam Zero*, chorégraphie de Robert Helpmann qui évoque des raids aériens, une ville incendiée et un camp de concentration, connaît un échec complet et se trouve vite retirée du répertoire.

⁸ Cf. Georges Bloess, *Destruction, création, mythe : l'expressionnisme, une esthétique du conflit*, Paris : L'Harmattan, 2009.

L'évitement de toute confrontation avec la mémoire du passé immédiat s'accompagne d'une autre tendance qui lui est étroitement liée. Dans les sociétés occidentales de l'immédiat après-guerre, une même propension à l'évasion onirique, fantastique, mythologique, semble traverser le champ des arts, symptôme s'il en est du besoin de mise à distance des réalités concrètes de l'époque. Cette tendance se traduit notamment par le regain d'intérêt suscité par le surréalisme. Jugée périmée dix ans plus tôt, la mouvance surréaliste connaît sur la fin des années 1940 une véritable consécration en France. Dans le champ chorégraphique hexagonal, l'influence surréaliste recroise alors celle du « réalisme poétique » du cinéma d'avant-guerre (Marcel Carné en est le représentant le plus célèbre) pour donner naissance à une veine de ballets oniriques, souvent traversés par le thème de la cruauté aveugle du destin, comme dans le très représentatif *Jeune homme et la Mort* de Roland Petit en 1949. Le surréalisme est aussi fortement présent aux États-Unis où il irrigue notoirement toute la première génération des peintres de l'abstraction gestuelle. Dans l'immédiat après-guerre, l'influence surréaliste se répercute jusque dans la création chorégraphique néoclassique. Son plus éminent héraut, George Balanchine, s'inspire notamment du principe du collage surréaliste pour faire éclater la logique narrative de ses ballets (par exemple, dans *The Four Temperaments* en 1946). L'influence surréaliste contribue aussi à alimenter l'intérêt, très marqué dans la période de l'après-guerre, pour le fonctionnement et les productions de l'inconscient. Psychologie et psychanalyse sont fréquemment sollicitées. Les images et les processus du rêve – mais aussi la manière dont les mythes ont compris et mis en image les ressorts psychologiques profonds du comportement humain – constituent une source d'inspiration largement partagée par les artistes de l'après-guerre, dans le champ pictural comme chorégraphique. Cette exploration des soubassements archaïques de la psyché peut revêtir les allures d'une nouvelle quête primitiviste, entre autres chez Martha Graham (dans *Cave of the Heart* (1946) par exemple). Sur un registre plus proche de l'univers du rêve, le Tanztheater d'après-guerre de Kurt Jooss témoigne également d'une quête de sens psychologique (entre autres, dans *Weg im Nebel* en 1952). Alors que tout

questionnement sur la responsabilité individuelle et collective dans les horreurs du passé récent semble frappé de tabou dans les sociétés de l'après-guerre, l'approche psychologique permet aux artistes de chercher un sens universel et atemporel aux pulsions destructrices qui habitent l'être humain. La préoccupation psychologique est d'ailleurs loin d'être le territoire exclusif de la danse moderne. Des ballets de Tatjana Gsovsky en Allemagne à ceux d'Antony Tudor en Grande-Bretagne, nombreuses sont alors les œuvres néoclassiques à sonder aussi cette voie.

Mais ce que les scènes occidentales officielles de l'après-guerre évacuent de manière quasi unanime, ce sont les expressions motivées par l'engagement social et politique, si caractéristiques de la danse moderne des années 1920/30. Toute la première époque de la danse moderne a en effet été fondamentalement animée par la conviction que le corps en mouvement a le pouvoir de transformer la société et l'individu. Cette dimension d'utopie tombe après la guerre, induisant une profonde crise de vocation de la danse moderne et de ses deux traditions fondatrices, l'allemande et l'américaine. L'arrivée de la guerre froide achève de dés-impliquer la majeure partie de la production chorégraphique moderne de toute dimension militante explicite. À l'évitement des évocations du passé immédiat s'entrelace dès lors l'interdit tacite porté à l'encontre du message politiquement connoté. Selon la rhétorique qui s'instaure avec la guerre froide, l'absentement de tout contenu narratif historiquement et sociologiquement contextualisé devient signe de la liberté de l'artiste et de l'autonomie de l'art face aux idéologies. S'opposant à la conception utilitariste de l'art « réaliste socialiste » – dont le dogme est fermement réaffirmé après 1945 en URSS et dans ses pays satellites –, l'abstraction s'affirme alors comme le code esthétique dominant de l'Ouest. L'art n'est « art » qu'à la condition d'être apolitique et non illustratif. La voie de l'introspection psychologique évoquée précédemment est compatible avec cet impératif. À la charnière des années 1940/50, celui-ci commence aussi à s'incarner dans des formes chorégraphiques à l'abstraction plus radicale, structurées comme des partitions musicales (Balanchine, Erich Walter...) ou cherchant à rendre visible le

fonctionnement du mouvement en lui-même (Merce Cunningham, Alwin Nikolais...).

L'installation de la guerre froide a aussi une autre conséquence : elle contribue à l'occultation des spectres du passé et des inconforts de la mémoire collective, notamment en Allemagne. Le processus de dénazification de la société y est alors stoppé, tandis que la figure de l'ennemi intérieur est reconfigurée. La menace s'incarne désormais sous les traits du communiste en Allemagne de l'Ouest, sous ceux de l'impérialiste « vendu » aux Américains en Allemagne de l'Est. Cette crispation idéologique rend paradoxalement difficiles les conditions de travail de ceux des danseurs d'expression qui, tel Jean Weidt, ont fait le choix de la RDA par conviction politique. Car dans ce contexte non plus, il n'est plus possible de mettre en œuvre une quelconque « esthétique du conflit ». Il n'y a plus de place pour un art du témoignage critique porté par la croyance au pouvoir transformateur du corps en mouvement. Un strict optimisme idéologique, servi par la plus grande lisibilité narrative possible, est requis des créateurs. Une forme de Tanztheater émerge néanmoins de ces contraintes à la fin des années 1950, avec Tom Schilling et Dietmar Seyffert notamment.

Dans le contexte supposé démocratique des États-Unis, les expressions engagées se voient également étranglées ou marginalisées pendant la guerre froide. Ainsi les chorégraphes juives américaines (Anna Sokolow, Eva Desca, Hadassah...) qui choisissent de prendre en charge la mémoire du monde culturel juif anéanti par l'Holocauste – l'extermination des Juifs restera un thème inabordable en Allemagne jusqu'aux années 1960 – peinent à être prises artistiquement au sérieux par la critique. Leurs œuvres apparaissent trop lestées de références historiques, trop littérales ou sociologiques pour correspondre au canon abstrait qui commence à définir aux États-Unis la légitimité moderne de l'art. Durant les années 1950, les allusions aux problèmes du racisme tendent aussi à se raréfier dans l'arène publique et, incidemment, dans le champ chorégraphique. Les productions de la Negro dance (rendre compte de la dure expérience d'être Noir aux États-Unis continue d'en être l'un des moteurs) se voient prudemment requalifiées sous le label de

« danses ethniques », plus neutre. L'expression des minorités passe en réalité sous le boisseau, à une époque où les États-Unis ne tiennent guère à attirer l'attention sur leurs problèmes internes. Autre minorité muselée : celle des homosexuels. Durant les années les plus tendues de la guerre froide, un amalgame s'opère dans le discours dominant entre « perversion sexuelle et perversion politique ⁹ », en d'autres termes entre homosexualité et communisme, fantasmés comme les deux faces d'un même danger pour l'identité et l'ordre moral du pays. Le climat violemment homophobe des années 1950 contribue à raffermir les normes hétérosexuelles dans les représentations chorégraphiques. Face au péril communiste, la société américaine de l'après-guerre est au consensus (de façade), au retour en force de la religion, des valeurs conformistes de la famille, de la femme au foyer, de l'homme viril... Toute attitude contestataire ne disparaît pas pour autant de la danse, mais ses territoires d'expression se déplacent. Par exemple, alors que l'anticommunisme fait rage et entrave la carrière de nombre d'artistes soupçonnés de gauchisme, certaines des chorégraphes impliquées avant-guerre dans le mouvement de la « danse révolutionnaire » trouvent des débouchés inattendus sur les scènes commerciales de Broadway (moins durement touchées par les « listes noires » anticommunistes qu'Hollywood). Helen Tamiris et Sophie Maslow, notamment, y signent des *musicals* socialement engagés et clairement antiracistes.

Loin d'être anecdotique, ce rapprochement avec Broadway pointe une évolution très significative de l'après-guerre. Les langages de la danse moderne, comme ceux de la danse classique, se voient alors de plus en plus récupérés dans les productions de la « culture populaire », en plein développement. Déjà bien amorcé au début des années 1940, le phénomène s'amplifie aux lendemains de la guerre, tandis que la consommation de la « culture de masse » connaît un formidable essor, d'abord aux États-Unis (seul pays à être sorti de la guerre plus prospère qu'il n'y est entré). Sur les scènes de Broadway, dans les comédies musicales hollywoodiennes et bientôt à

⁹ Cf. Stephen Whitfield, *The Culture of the Cold War*, Baltimore : John Hopkins University Press, 1991, p. 43.

travers les *Variety Shows* télévisés, un brassage des styles s'opère qui contribue à brouiller les frontières entre les genres scéniques. Ainsi, après 1945, le ballet achève d'acclimater des éléments de danse moderne et jazz, tandis que la danse moderne adapte des éléments de danse classique, cette dernière étant à son tour intégrée dans les comédies musicales. Et comme la plupart de celles-ci ne sont pas dansées sur pointes, les danseurs de formation moderne peuvent y trouver leur place. Les scènes commerciales sont gourmandes en danseurs polyvalents. Cette demande se répercute dans l'évolution du champ pédagogique. Aux États-Unis, mais aussi en Europe, la formation des danseurs se fait, à partir des années 1950, toujours plus éclectique (même si l'on constate que la danse académique tend à s'imposer comme un passage obligé pour tout danseur professionnel). À la scène comme sur les écrans, les comédies musicales américaines sont abondamment exportées et imitées dans les pays du bloc de l'Ouest. Elles y représentent une facette de l'« américanisation » des sociétés européennes, tendance aussi massive que sujette à polémique dans les années 1950/60. La propagation de la « culture de masse », largement plébiscitée par les jeunes générations, constitue en tout cas l'une des mutations essentielles de l'après-guerre, riche de répercussions à long terme sur le champ de la danse.

Décembre 2017.