ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

16 | 2012

La culture progressiste à l'époque de la guerre froide

Les tournées dansées pendant la guerre froide : danser pour la paix ?

Stéphanie Gonçalves

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/1402>

DOI : 10.4000/ilcea.1402

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-232-5

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Stéphanie Gonçalves, « Les tournées dansées pendant la guerre froide : danser pour la paix ? », *ILCEA* [En ligne], 16 | 2012, mis en ligne le 04 juillet 2012, consulté le 22 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/1402> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.1402>

Ce document a été généré automatiquement le 22 mars 2021.

© ILCEA

Les tournées dansées pendant la guerre froide : danser pour la paix ?

Stéphanie Gonçalves

Introduction

- 1 Le rôle de la culture pendant la guerre froide a largement été étudié par l'historiographie contemporaine¹. Pourtant, la danse, et plus spécifiquement le ballet, constitue encore un point aveugle de cet état de l'art. Seul un ouvrage majeur a été consacré à son étude en tant que partie intégrante d'un modèle de diplomatie culturelle². Une autre étude de Anthony Shay, *Choreographic Politics, State Folk Dance companies, Representation and Power*³, met en avant les tournées des compagnies de danse folklorique et leur lien au politique, notamment la compagnie de danse russe Moiseyev⁴. L'utilisation de la danse comme outil diplomatique s'inscrit pourtant dans une « longue durée » et est loin d'être originale dans le contexte de guerre froide. Dès le XVII^e siècle, les ballets sont un reflet du pouvoir et l'incarnation physique du corps étatique⁵ et la paix est souvent célébrée en dansant dans les cours européennes⁶. Dans cet article, nous tenterons de mettre en lumière cet art du corps et sa place dans les stratégies de propagande culturelle des deux blocs, essentiellement dans les années 1950. Il s'agira surtout d'analyser et de déconstruire le discours « pour la paix », véritable *topos* des études sur la propagande durant toute période de guerre, qui est annoncé par l'ensemble des acteurs de l'objet-danse, qu'ils soit politiques ou artistiques. Est-ce que l'idée d'une « danse pour la paix » existe et comment peut-on interpréter ce discours, à l'aune des relations internationales de l'époque ?
- 2 Il est intéressant en introduction de bien cerner les buts de ces tournées, qui sont les mêmes dans les deux blocs puisque l'URSS comme États-Unis cherchent avant tout un positionnement culturel international. C'est une question de « prestige⁷ », un moyen de convaincre les cœurs et les esprits : grâce à la danse et à son côté supposé sensible et gracieux, les spectacles permettent d'être une vitrine artistique de la puissance des corps, beaucoup plus que le théâtre par exemple. Il s'agit, aussi, d'affirmer une certaine

esthétique du vivant : à travers le corps en mouvement, on met en avant une puissance, une virtuosité, un talent qui est tout à fait attaché au médium danse. Il y a donc bien une valorisation de la puissance du pouvoir par la représentation sur scène, comme l'explique bien Louis Marin dans un article intitulé « Le pouvoir et ses représentations »⁸. Par ailleurs, le but n'est pas seulement artistique – présenter le meilleur de soi –, ou politique – convaincre de la puissance de son camp. Pragmatiquement, il est aussi financier puisque les tournées permettent de remplir les caisses des Américains grâce à des spectacles qui ont du succès, ou d'engranger des devises étrangères, essentielles pour les Soviétiques, même si cela pouvait paraître paradoxal avec le modèle soviétique⁹. La recherche du profit n'est pas absente de ces tournées et ce, dans chaque camp¹⁰.

- 3 Ainsi, dans une première partie, nous ferons un état des lieux des forces en présence dans le ballet sur la scène mondiale au début de la guerre froide en 1947. Puis nous analyserons ce discours généralisé autour de la thématique de la paix, discours progressiste s'il en est, à travers des sources diplomatiques¹¹, des écrits de danseurs¹², des témoignages¹³ et des extraits de la presse quotidienne ou spécialisée¹⁴. Cette étude de cas nous permettra de montrer les acteurs de ces tournées et le discours éminamment politique qui les encadre dans les années 1950, en mobilisant notamment le concept de « mémoire discursive¹⁵ ». Il s'agira alors, derrière le rideau, de déconstruire ce discours politique et de comprendre pourquoi le ballet a été utilisé comme un outil de propagande culturel.

Les forces en présence, Américains, Soviétiques et Européens

- 4 Pendant la guerre froide, la danse classique issue des opéras cristallise des tensions et devient un enjeu de la diplomatie culturelle à grand échelle. La raison est simple : il n'y a pas besoin de langage pour comprendre la danse, au même titre que le mime¹⁶ ou le cirque¹⁷ ; elle apparaît comme un spectacle vivant qui ne requiert pas de traduction, presque comme un art « international¹⁸ » et le public n'a pas besoin de connaître la langue pour comprendre, et aimer, les spectacles. L'occasion est donc toute trouvée pour les diplomates de faire voyager des compagnies de danse, plutôt que des pièces de théâtre par exemple¹⁹ ou même de la musique puisque les disques soviétiques pouvaient être plus facilement diffusés²⁰. Même si le coût des tournées est très élevé car il faut transporter plusieurs dizaines de danseurs, les décors, les costumes et les techniciens²¹, il est quasiment assuré d'emporter l'adhésion du public et les tickets se vendent très vite : les spectateurs européens en redemande même.
- 5 La question des forces en présence nous permet de dresser un bref panorama du monde de la danse classique après la seconde guerre mondiale. On remarque une confrontation entre deux styles : un style américain néo-classique, moderne, basé sur le discours d'un « monde libre » à promouvoir²². À l'inverse, une vision traditionnelle est plutôt prônée par les Soviétiques, qui se basent sur la gymnastique du prolétariat et une mise en avant d'un corps viril et vigoureux, grâce à une tradition de danse classique largement mise en place par Marius Petipa au XIX^e siècle²³. Du côté américain, la danse dite néo-classique de Balanchine s'éloigne des diktats des chorégraphies soviétiques et européennes : le travail des pointes est différent, l'en-dehors aussi, la chorégraphie est entièrement calquée sur le rythme ; une volonté de pureté des

positions ainsi qu'un travail unique de chaque danseur²⁴ contrastent avec une raideur plus assumée et un travail collectif du côté soviétique. Dans les spectacles du New York City Ballet de Balanchine, par exemple, la narration passe au second plan, la technique est mise en valeur et le ballet devient presque un « art abstrait²⁵ ». Au Bolchoï, l'histoire du ballet joue un rôle à part entière : tout se passe comme si les spectateurs voyaient un « tableau vivant » sur scène²⁶. La pantomime marque encore largement le ballet soviétique. Le public américain, essentiellement new-yorkais ici, est un public cultivé, plutôt élitiste. Le public soviétique, quant à lui, est également un public cultivé mais moins élitiste, où la danse est largement diffusée à l'école, dès la plus tendre enfance des Soviétiques²⁷. Les tickets pour le théâtre du Bolchoï sont cependant plus élevés que les autres théâtres ou spectacles²⁸, mais, souvent, une partie des entrées est réservée à des syndicats ou groupes de travailleurs. Du côté des Européens, pour ne prendre que deux exemples, la France s'appuie sur sa tradition classique de l'Opéra de Paris, issue de l'Académie royale de danse fondée par Louis XIV en 1661 ; la Grande-Bretagne, quant à elle, a une pratique de la danse classique beaucoup plus récente, qui se développe dans les années 1930, dans la lignée des Ballets russes, essentiellement autour de la figure de Ninette de Valois, au Royal Ballet. Les publics français et anglais sont plutôt des amateurs réguliers, un public élitiste et urbain, à l'instar des spectateurs américains.

- 6 Dès 1941, les Américains prennent conscience de l'importance de faire tourner leur danse avec l'American Ballet Caravan qui a parcouru l'Amérique du Sud pendant six mois. Les thématiques à l'honneur sont celles d'une valorisation d'un passé mythique américain, avec par exemple des danses autour des cowboys, des Indiens ou d'une conquête de l'Ouest réussie. Les ballets *Billy the Kid*, *Appalachian Spring* ou *Rodéo* sont des exemples bien connus du répertoire américain. Les institutions de danse centralisées par l'État sont rares puisque la culture aux États Unis n'est pas fédéralisée²⁹ et, donc, dans les années 1950, ce sont des compagnies privées comme le New York City Ballet, dirigé par Balanchine et Kirstein, qui incarneront les tendances majoritaires du ballet néo-classique américain. Pourtant, ce type de ballet, nouveau pour un public européen, n'emporte pas tous les suffrages et C. Beaumont leur reproche d'ailleurs un manque d'humanité et de vie : « Si le New York City Ballet persiste dans sa théorie que le mouvement pur est suffisant et essentiel, tôt ou tard cela aboutira à une mort certaine. Un corps qui n'est que squelette ne peut avoir le même intérêt qu'un corps vêtu de chair vivante³⁰. » Leur danse est moins « spectaculaire » que la danse soviétique, plus intellectuelle peut-être, et séduit moins le public international, de prime abord.
- 7 Car les Soviétiques, quant à eux, mettent en avant une danse athlétique, avec des sauts, des portées, des pirouettes et une rapidité d'exécution fascinante. Mais dans la presse du monde occidentale, il leur sera souvent reproché de montrer une danse trop traditionnelle, presque sclérosée, voire « kitsch » selon des commentateurs britanniques³¹. Le répertoire est classique, composé de pièces telles *Roméo et Juliette*, *Giselle*, *Le Lac des Cygnes* sur une musique de Tchakovsky ou encore *La Fontaine de Bakhchisarai*, avec des tableaux de danse folklorique. Les Soviétiques ne feront tourner leurs deux grandes compagnies de danse qu'à partir de 1953, année de la mort de Staline, qui a pour conséquence un certain dégel des relations culturelles³² et une prise de conscience de la nécessité de montrer ses meilleurs atouts en Europe notamment, mais aussi aux États-Unis³³. Paris, en mai 1954, sera choisit pour accueillir la première tournée des ballets soviétiques. Il semblerait que si Paris ait été choisi comme « La ville-Lumière », ce n'est évidemment pas dû au hasard puisque Paris reste la capitale de la danse et est surtout la capitale d'un pays où le parti communiste a un poids certain

dans la vie politique³⁴. Malheureusement, cette tournée sera un échec cuisant et les Soviétiques ont affaire à un revers diplomatique de premier ordre : la tournée est annulée à cause de la bataille de Diên Biên Phu qui a lieu jusqu'au 7 mai en Indochine. Les pertes françaises sont un traumatisme pour la population française. Le terrain de la guerre froide « chaude », jusque-là assez éloigné des Français, vient percuter de plein fouet Paris, et plus précisément la danse : le temps n'est plus à la fête. Pourtant, les Soviétiques reviendront lors de nombreuses tournées au cours des années 1960, 1970 et 1980 : leur succès en Europe est immense, les Anglais comme les Français font des heures de file pour avoir des tickets et cela fait évidemment les beaux jours de la presse.

- 8 Demandons-nous maintenant comment réagissent les Européens face à cette « invasion » des Opéras par les deux blocs. Ils sont eux aussi dans une attitude offensive et n'hésitent pas à mobiliser leurs danseurs pour les envoyer briller à l'étranger. Ici, nous n'évoquerons que la France et la Grande-Bretagne, grâce aux archives diplomatiques de l'Association française d'action artistique et à celles de l'Opéra de Paris d'une part, et les documents du *Foreign Office* et du *British Council*, ainsi que ceux du *Covent Garden* d'autre part. Cela dit, le travail reste à faire pour d'autres pays européens. Principalement, ce sont les grandes compagnies nationales qui tournent, parfois sur des modes plus légers avec l'envoi de quelques danseurs étoiles pour une sélection de pas de deux à l'étranger. Les compagnies privées renommées comme le *London Festival Ballet* ou la compagnie de Roland Petit, les *Ballets des Champs-Élysées* tourneront aussi, mais moins fréquemment. Les Anglais, convertis au ballet dans la première partie du XX^e siècle, grâce aux Ballets russes de Diaghilev puis au travail de Ninette de Valois³⁵ font figure de « petits nouveaux » sur la scène internationale tandis que les Français, garant d'une tradition de trois siècles, ont des difficultés financières et politiques à se relever de la guerre.

Une danse pour la « paix » ?

- 9 Après avoir vu qui sont les acteurs en termes artistiques, il est temps de se tourner vers les acteurs politiques. En effet, les tournées sont organisées et préparées par les institutions étatiques, qui s'occupent à la fois des tournées qui partent à l'étranger mais aussi des tournées qui viennent. Pour les États-Unis, il s'agit d'une triple organisation autour du Département d'État, de la *United State Information Agency* et de l'*American National Theater and Academy*³⁶ ; pour l'URSS, du ministère de la Culture et, à partir de mai 1957, d'un Comité dédié aux liens culturels avec les pays étrangers³⁷. Pour la France, l'Association française d'action artistique, sous l'égide du ministère des Affaires étrangères, s'occupe des relations culturelles³⁸. Enfin, pour la Grande-Bretagne, il s'agit du *British Council*³⁹. La question d'une culture progressiste m'a interpellée à la lecture de l'appel à proposition. Si la culture progressiste, comme l'invitait l'appel, signifie la culture qui s'oppose à l'américanisation, montrée comme prégnante en Europe après la seconde guerre mondiale, alors cette culture progressiste a bien existé en danse, où l'omniprésence des Soviétiques a été remarquable. On peut aussi comprendre le terme progressiste comme une notion de progrès qui transcende les frontières et les blocs, et les tournées de danse sont alors un cas très concret des passages de frontières et des échanges entre les puissances. Dans les archives consultées, des rapports d'acteurs de haut niveau (diplomates, haut fonctionnaires) mais aussi la parole de certains

journalistes s'articulent autour de la notion de « paix », notion progressiste par excellence. Il me semblait donc intéressant de questionner ce concept de paix et de comprendre si la danse pouvait, dans une certaine mesure, être l'étendard d'une culture pacifiste.

- 10 Le cliché qui colle souvent à la danse est d'ailleurs cette idée que, comprise par toutes et tous, elle permettrait de conquérir simplement et efficacement les cœurs et ferait que les peuples se comprennent, dans une vision presque magique voire performative⁴⁰. Pourtant, A. Shay insiste bien sur ce stéréotype en dénonçant la danse dite universelle et en insistant sur le fait que « la danse n'est pas internationale » mais faite de références culturelles nationales, d'histoires nationales, de représentations nationales⁴¹. Le discours d'un art universel et pacifiste n'est pas neuf et est d'ailleurs souvent évoqué, en particulier par les Soviétiques. Tout se passe comme si les arts au sens large était, par un effet magique, la solution aux conflits. Il s'agit évidemment d'un *topos* et la notion de « paix » est entièrement au service de l'idéologie, comme l'explique bien J. Le Bourgeois à travers les affiches soviétiques : « la paix et le désarmement servent de vecteurs de l'idéologie plus qu'ils ne sont des finalités objectives⁴² ». Les Soviétiques insistent donc toujours sur la paix, comme horizon idéologique, et cela dès le début de la Révolution d'octobre avec le Décret sur la Paix proclamé par Lénine. C'est un pilier de la vision communiste du monde et la paix ne se vit qu'à travers la propagation de la lutte des classes : elle sera d'ailleurs largement diffusée lors des Mouvements pour la Paix dans les années 1950, la période principale de cet article, ou des mouvements internationaux de jeunes⁴³. Ce « désir pour la paix » forgé par les Soviétiques est d'ailleurs analysé par le Foreign Office anglais dans un document de 1958 qui synthétise la définition des mots employés par la propagande soviétique⁴⁴. Il y a donc bien deux types de paix qui s'affrontent : du côté occidental, une paix qui signifie l'absence de conflits et, du côté soviétique, la Paix, souvent avec une majuscule comme pour glorifier sa portée, qui implique la propagation de la politique marxiste-léniniste à l'échelle mondiale. C'est la vision jdanovienne classique qui divise le monde en deux camps et la culture servira d'*arme*, en réponse à l'arme nucléaire⁴⁵. Cette rhétorique de la paix est omniprésente dans les discours et souligne bien la tension entre ce qui se passe sur scène, qui est rarement politique, et en dehors de la scène. Les danseurs soviétiques deviennent, ainsi, des marionnettes du pouvoir politique et des chantres de cette paix, puisqu'ils sont autorisés à passer le rideau de fer : « La danseuse étoile Galina Oulanova et les membres du corps de ballet du théâtre Bolchoï ont été reçus par le maire de Londres à Mansion House. À cette occasion, la danseuse a remis deux présents à son hôte au nom de la compagnie : un coffret décoré d'une peinture du Kremlin renfermant un jeu de boîtes à cigarettes, et une broche en forme de colombe sur laquelle est inscrit le mot : "Paix"⁴⁶. » Quoi de plus idéal que de faire porter un message de paix à son « ennemi » par une danseuse étoile reconnue, symbolisant tout ce qu'il y a de plus romantique et fragile ?
- 11 De plus, à partir de 1955, le discours de la coexistence pacifique émerge entre les deux blocs. Du côté soviétique, plus particulièrement à partir du XX^e Congrès du PCUS, il devient « la ligne générale de la politique extérieure soviétique⁴⁷ ». Comme l'explique M.-P. Rey dans un article consacré à la diplomatie et aux diplomates soviétiques au moment du dégel, « désormais, l'arme idéologique devient un instrument direct au service de la puissance soviétique. [...] Le texte du premier secrétaire est clair : l'URSS se doit désormais, "au nom de la paix mondiale", d'orchestrer sur tous les continents la

lutte contre l'impérialisme en s'appuyant sur toutes les forces progressistes quelles qu'elles soient⁴⁸ ». Le discours qui sous-tend les tournées dansées des Soviétiques mais aussi des partisans dans les pays où ils tournent, est donc bien celui de la paix. Le *Socialist Leader* en Angleterre, ou *l'Humanité* en France, se font l'écho des discours de Moscou autour de cette paix qui dépasse les frontières et qui serait le but des arts en général :

Les échanges culturels entre pays devraient fonctionner sans que l'on tienne compte de leurs chamailleries. Avec l'URSS, les échanges culturels libres ont continué au travers de crises précédentes aussi sérieuses que l'affaire hongroise. C'est comme cela que cela devrait être. Si l'on met de côté le front principal de la civilisation qui se compose de la conscience de classes avancée des travailleurs de toutes les nations, des USA à l'URSS, du Canada à la Chine, le prochain front le plus important est d'unifier et de civiliser les influences entre les peuples, ce qui est promu par un échange libre des arts de la paix⁴⁹.

- 12 Par la redondance constante du terme, martellement qui annule peut-être aussi par là-même sa portée, on peut se demander si la notion de paix ne perd pas en puissance à force de répétitions ? La paix est surtout mobilisée lorsqu'il y a des tensions politiques en dehors de la scène, comme lorsque le spectacle des Ballets soviétiques est annulé à cause du deuil de Diên Biên Phu ou, pour la Grande-Bretagne, lors de l'invasion de la Hongrie en 1956. Dans le magazine *France-URSS* de mai 1954, à l'occasion de la venue des étoiles soviétiques à Paris, le Professeur Weill Hallé, vice-président de l'association, annonce que « ce qui est en jeu, ce n'est rien moins que la possibilité pour tous les hommes de confronter dans la paix et le respect mutuel leurs réalisations culturelles⁵⁰ ». Ce vernis pacifiste est donc toujours présent du côté des partisans soviétiques et encadre toutes les tournées culturelles, y compris la danse.
- 13 Les critiques et experts en danse, notamment les critiques anglais⁵¹, évoquent aussi cette thématique, comme s'il y avait un discours ambiant auquel faire référence. Pourtant, ils ne sont pas naïfs sur le but des tournées et Clive Barnes parla même de « la nouvelle arme diplomatique⁵² ». Le terme de paix, contrairement à ce que l'on pourrait penser, apparaît aussi dans la parole officielle britannique, peut-être dans un effet mimétique pour toucher – et amadouer ? – son destinataire : dans une lettre destinée à M. Zhukov du 4 novembre 1957, M. Mayhew, responsable du Comité des relations soviétiques du British Council déclare : « Je suis convaincu que plus nous visitons nos pays avec un esprit ouvert, plus nous améliorons la paix dans le monde⁵³. » Peut-être plus étonnant, un journal comme le *Times* évoque la même thématique, parce que le contexte mondial ne peut être oublié : « Là où les relations commerciales peuvent être altérées par la compétition, que les relations politiques peuvent l'être par l'angoisse et, finalement, les relations scientifiques par la menace d'un holocauste nucléaire, les arts performatifs garantissent une heure ou deux de coexistence pacifique⁵⁴. » Dans cet article publié avant le départ du Royal Ballet pour le Japon, on voit bien que le contexte politique, et plus particulièrement la menace nucléaire omniprésente, a une influence certaine sur le discours autour des arts de la scène. Tout se passe comme si, dans une vision performative, le champ de la culture préservait la coexistence pacifique, alors que tout se délite autour. Dans un long article de *Soviet Culture* intitulé « Qui entrave les relations culturelles anglo-soviétiques ? » par Y. Keremetski et daté du 2 février 1957 soit quelques mois après l'invasion de Budapest par l'Armée rouge et l'arrêt des relations culturelles entre URSS et Grande-Bretagne, l'auteur se questionne à propos du bien-fondé de ces échanges :

Oui, M. Mahyew, vous seriez davantage cru si vous trouviez en vous-même l'audace de déclarer franchement que le comité que vous dirigez sacrifie les intérêts de la compréhension mutuelle, de l'amitié entre les peuples et de la paix pour ceux qui ont fomenté la « guerre froide »⁵⁵.

- 14 Dans une rhétorique sèche et tranchante, le journaliste soviétique accuse les Anglais de ne pas être courageux mais leur reproche, surtout, d'être des obstacles à cette paix et, finalement, les fomenteurs de la « pseudo guerre froide » dans une vision soviétique somme toute classique.
- 15 Ce que Sophie Moirand appelle « la mémoire des mots⁵⁶ » nous semble ici tout à fait pertinent puisque le mot paix, au lendemain de deux guerres mondiales, charrie du sens, tout son sens, accumulé depuis des décennies. Le concept de « mémoire discursive » met bien en lumière cette idée que le mot paix « se [situe] dans un espace de relations intertextuelles et interdiscursives⁵⁷ » : l'idéologie soviétique n'est jamais loin et l'utilisation du mot s'inscrit soit dans un effet mimétique, comme pour les journalistes communistes occidentaux ou les partisans, soit pour retourner le concept à l'envoyeur, dans le cas des diplomates anglais. Pour certains journalistes anglais, le mot paix, faisant partie intégrante du discours ambiant, joue, dans un effet dialogique, avec le contexte, comme s'il était impossible d'y échapper, sans y adhérer complètement pour autant.
- 16 Et qu'en est-il du côté de la perception des danseurs ? La paix avait-elle un sens pour eux ? Geraldine Morris, ex-danseuse du Royal Ballet de 1963 à 1971 me confiera que, pour elle, cela n'avait pas d'intérêt, à la fois parce qu'elle n'avait pas connu la guerre, et aussi parce qu'elle était très jeune lors de ces tournées à l'étranger (ce qui est le cas de nombreux danseurs, notamment dans les corps de ballet) : elle ne se rendait pas compte des enjeux qui la dépassait, elle affirme même « j'étais là pour danser⁵⁸ ». Beryl Grey, première danseuse occidentale à avoir été invitée au Bolchoï, par contre, a un discours plus ambigu. Même si elle affirme dans son livre qu'« il n'y a aucune tentative de donner un verdict sur les conditions politiques ou économiques parce que, comme le lecteur le verra, j'étais bien trop occupée pour penser à autre chose qu'à la danse⁵⁹ », elle devient plus énigmatique, voire pacifiste, dans les dernières lignes, comme une ouverture positive et pour coller au discours de l'artiste pacificateur : « Ce voyage a renforcé sans aucun doute ma conviction que plus le peuple d'un pays voit l'art et les artistes d'un autre, plus ils se rendent compte de ce qu'ils ont en commun. Si je pouvais résumer ma visite en une phrase, ce ne serait pas avec mes propres mots mais ceux du maître de ballet de Leningrad qui m'a présenté en disant "je ne sais pas parler anglais mais nous avons une langue commune, la danse"⁶⁰. » Ici, l'étoile se plie à un discours relativement diffusé dans les milieux artistiques, celui de l'art comme sauveur de l'humanité et de la compréhension mutuelle. Cependant, ce discours n'est qu'une façade puisque peu d'artistes de la danse sont engagés et la conclusion est plutôt celle-ci : finalement, simplement, ils dansent.
- 17 On ne saurait clôturer cet article sans parler de la question des transfuges puisque la danse, au même titre que la musique ou que les échecs par exemple, n'y a pas échappée. Elle signe là l'échec du contrôle soviétique et du discours soi-disant pacifiste et universel : les tournées ont permis à des artistes soviétiques de passer le rideau de fer. Rudolf Noureev est sans aucun doute le transfuge le plus connu, grâce à de nombreux ouvrages, films ou romans sur sa vie : il a fait « un saut vers la liberté » en 1961 à l'aéroport du Bourget, avant de partir pour une tournée à Londres⁶¹. Mais on oublie souvent d'autres danseurs, comme le couple d'origine hongroise, Nora Kovach et Istvan

Raboswky, qui ont été les premiers à fuir lors d'une tournée à Berlin en 1953⁶². Natalia Makarova, danseuse du Kirov jusqu'en 1970 choisit de passer à l'Ouest cette année-là. Mikhaïl Barychnikov, lui aussi issu de la tradition kirovienne, reste au Canada en 1974 et rejoindra l'American Ballet Theatre. Dans les témoignages de ces danseurs, le mot « liberté » est omniprésent, presque mimétique à l'égard du discours du bloc occidental qu'ils ont rejoint.

Éléments de conclusion

- 18 Être du côté de la paix, c'est être du côté de la raison – qui voudrait de la guerre ? – du côté des « bons » et donc, sous ce vernis pacifiste, il est nécessaire de faire voyager des troupes de danse (notez le terme commun à la danse et au militaire), soi-disant inoffensives. Or, si l'on arrive à conquérir les publics grâce à une danse impressionnante, c'est déjà un point positif. Mais l'utilisation de la culture comme une arme, et notamment dans le ballet, est présente des deux côtés des blocs et annule une vision progressiste soviétique, dont le discours pacifiste est en réalité un vernis qui s'effrite. Cela est d'ailleurs senti par les Britanniques, qui le reprochent largement aux Soviétiques : « L'action du ministère soviétique de la Culture, en tentant de troquer le Ballet du Bolchoï contre Nina Ponomareva⁶³, a montré que le gouvernement soviétique était prêt à utiliser ces échanges culturels comme des armes politiques⁶⁴. » Dans le même rapport, l'URSS est encore critiquée pour utiliser ces échanges comme des « armes de propagande⁶⁵ ». Le mot est lâché : c'est ainsi toujours « l'autre », dans une dynamique classique, qui est l'auteur et l'utilisateur de la propagande. À la paix s'oppose ainsi la « liberté » du côté Ouest. Puisque nous étions invités à dépasser les clivages nationaux, à penser la « résonance internationale » des phénomènes artistiques et culturels, la danse classique apparaît finalement comme un phénomène qui n'a pas échappé à la diplomatie culturelle et à la propagande.

BIBLIOGRAPHIE

Presse

BEAUMONT Cyril, « Kirstein, Balanchine and others », *Tempo*, New Series, n° 17, automne 1950, p. 9-15.

CROSS Samuel H., « The Russian Ballet Before Dyagilev », *Slavonic and East European Review*, *American Series*, vol. 3, n° 4, décembre, 1944, p. 19-49.

DENBY Edwin, « The Bolshoi at the Met », *The Hudson Review*, vol. 12, n° 4, hiver 1959-1960, p. 582-586.

Éditorial, *Dance and Dancers*, octobre 1959, vol. 10, n° 10, p. 5.

GOODWIN Noël, *Dance & Dancers*, 1961.

HASKELL Arnold, « Russian ballet », « was this something traditional, even old-fashioned – an evolutionary or a revolutionary art ? », *About the House*, p. 9.

Magazine FRANCE-URSS, mai 1954, n° 104, consultable à la Bibliothèque nationale de France, NF, FOLG561, p. 3.

MASON Francis Jr, « Ballet, English and American », *The Hudson Review*, vol. 3, n° 2, été 1950, p. 298-302.

Socialist Leader, 15 novembre 1956.

« Art goes travelling », *Times*, 28 janvier 1961.

« The Bolshoi Ballet », *Dancing Times*, octobre 1956.

Écrits de danseur

GREY Beryl, *Red curtain up*, Londres, Secker & Warburg, 1958.

Entretiens

Dame GREY Beryl, entretien téléphonique, 20 mars 2012.

MORRIS Geraldine, entretien, 23 mars 2012.

Sir TOOLEY John, entretien, 4 mars 2011.

Films / vidéos

Unites States Information Service, *La plus belle danse*, 1955, 17 min. Consultable en ligne sur <<http://www.ina.fr>>.

Vidéo de l'arrivée du Bolchoï à Londres en 1956 sur le site internet du British Pathé, 1956, 1 h 11 min. Consultable en ligne sur <<http://www.britishpathe.com/video/arrival-of-bolshoi-ballet/query/bolshoi>>.

Archives

BMO, OPERA.PRESSE, octobre 1956-août 1958.

CADN, *direction générale des Affaires culturelles et techniques, service des Échanges artistiques*, 1^{er} versement 1922-1973, n° 5 Dossiers généraux.

NA, BW2/539, *Coucil committee and members Soviet Relations Committee*, 1958.

NA, BW64/30, *Exchange visit of SWB and the Bolshoi theatre Company*, 1955-1956.

NA, FO924/1209, *Anglo-Soviet cultural relations; report on activities of Soviet Relations Committee of British Council; records of meetings*, 1957.

NA, FO924/1211, *Anglo-Soviet cultural relations; report on activities of Soviet Relations Committee of British Council; records of meetings*, 1957.

Bibliographie

- CAUTE David, *The dancers defect, The struggle for cultural supremacy during the cold war*, Oxford, Oxford University press, 2003.
- DANBLON Emmanuelle, « La construction de l'autorité en rhétorique », dans *Semen, Revue de sémiolinguistique des textes et discours, Catégories pour l'analyse du discours politique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, n° 21, avril 2006, p. 141-154.
- DOLLFUS Ariane, *Noureev l'insoumis*, Paris, Flammarion, 2007.
- GENNÉ Beth, « Creating a Canon, Creating the "Classics" in the Twentieth-Century British Ballet », *Dance Research: The journal of the Society for Dance Research*, vol. 18, n° 2, hiver 2000, p. 132-162.
- KAVANAGH Julia, *Nureyev: the life*, Londres, Pantheon, 2007.
- LAWLER Vanett, « The Arts in the Educationnal Program in the Soviet Union », *Music educators journal*, vol. 47, n° 3, janvier 1961, p. 27-32, p. 34.
- LEVESQUE Jacques, *L'URSS et sa politique internationale de Lénine à Gorbatchev*, 2^e éd., Paris, A. Colin, 1987, p. 170-171.
- LE BOURGEOIS Jacques, « La propagande soviétique de 1917 à 1991 : paix et désarmement au service de l'idéologie ? », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 6, n° 1, 2008. Disponible sur <<http://lisa.revues.org/499>>.
- MARIN Louis, « Le pouvoir et ses représentations », *Norpît*, n°s 249-250, mai-juillet 1980.
- MARTEL Frédéric, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006.
- MIKKONEN Simo, « Winning Hearts and Minds? Soviet Music in the Cold War Struggle against the West », dans P. Fairclough (éd.), *Twentieth Century Music and Politics*, Farnham, Ashgate, 2012 (à paraître).
- MOIRAND Sophie, « Discours, mémoires et contextes, à propos du fonctionnement de l'allusion dans la presse », *Corela, Cognition, Représentation, Language*, université de Poitiers, 1^{er} novembre 2007. Disponible sur <<http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1567>> [consulté le 9 avril 2012].
- NYE Joseph, *Soft Power: the means to succes in world politics*, New York, Public Affairs, 2004.
- PETROV Oleg et SCHOOL Tim, « Russian Ballet and Its Place in Russian Artistic Culture of the Second Half of the Nineteenth Century: The Age of Petipa », *Dance Chronicle*, vol. 15, n° 1, 1992, p. 40-58.
- POSSENTI Sírío, « Réflexions sur la mémoire discursive », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 7, 2011. Disponible sur <<http://aad.revues.org/1200>> [consulté le 7 avril 2012].
- PREVOTS Naïma, *Dance for export, Cultural diplomacy and the cold war*, Hanover, Wesleyan University Press, 1998.
- REY Marie-Pierre, « Diplomatie et diplomates soviétiques à l'ère du dégel, 1953-1964 », *Cahiers du Monde russe*, vol. 44, n°s 2-3, avril-septembre 2003, p. 309-322.
- SASSOON Donald, *The culture of the Europeans, 1800 to the Present*, Londres, Harper Press, 2006.
- SHAY Anthony, *Choreographic Politics, State Folk Dance Companies, Representation and Power*, Middeltown, Wesleyan University Press, 2002.
- SIEGEL Marcia B., « Georges Balanchine 1904-1983 », *The Hudson Review*, vol. 36, n° 3, automne 1983, p. 520-526.

SIRINELLI Jean-François et SOUTOU Georges-Henri (dir.), *Culture et Guerre froide*, Paris, PUPS, 2008.

STONOR SAUNDERS Francis, *Who Paid the Piper? The CIA and the cultural cold war*, Londres, Granta Books, 1999.

WHITFIELD Stephen J., *The Culture of the Cold War*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996.

NOTES

1. D. Cauter, *The dancers defect, The struggle for cultural supremacy during the cold war*, Oxford, Oxford University press, 2003 ; D. Sassoon, *The culture of the Europeans, 1800 to the Present*, Londres, Harper Press, 2006 ; J.-F. Sirinelli et G.-H. Soutou (dir.), *Culture et Guerre froide*, Paris, PUPS, 2008 ; F. Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the cultural cold war*, Londres, Granta Books, 1999 ; S. J. Whitfield, *The Culture of the Cold War*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1996.

2. N. Prevots, *Dance for export, Cultural diplomacy and the cold war*, Hanover, Wesleyan University Press, 1998.

3. A. Shay, *Choreographic Politics, State Folk Dance Companies, Representation and Power*, Middeltown, Wesleyan University Press, 2002.

4. La compagnie a encore fait un passage remarqué à Paris en décembre 2011.

5. Nous pensons, naturellement, à Louis XIV mais l'ensemble des rois européens avaient des maîtres de ballet à la cour. Voir notamment le film de Gérard Corbiau, *Le Roi Danse*, 2000, 108 min.

6. Par exemple, *La Naissance de la Paix dansé au château royal de Stockholm*, Jaussonis, 1649 (célébrant la paix de Westphalie et dont le livret fut écrit par J.-J. Rousseau) ; *Le Temple de la Paix, ballet dansé devant Sa Majesté à Fontainebleau*, Paris, Ballard, 1685 ; *Le Ballet de La Paix représenté par l'Académie Royale de Musique*, Ballard, Paris, 1738.

7. Le ministère des Affaires étrangères intitule d'ailleurs certaines tournées des « tournées de prestige », quand il s'agit, par exemple, de l'Opéra de Paris. Voir le centre des archives diplomatiques de Nantes, 1^{er} versement 1922-1973, n° 5 Dossiers généraux, *Plan expansion culturelle de 1964, Notes sur les échanges artistiques*, p. 6. Voir aussi *Premier plan quinquennal, exposé de M. Erlanger*, 8 mai 1958, p. 1.

8. L. Marin, « Le pouvoir et ses représentations », *Norpît*, n°s 249-250, mai-juillet 1980.

9. S. Mikkonen, « Winning Hearts and Minds? Soviet Music in the Cold War Struggle against the West », dans P. Fairclough (éd.), *Twentieth Century Music and Politics*, Farnham, Ashgate, 2012 (à paraître).

10. L'aspect financier des tournées est confirmé par les archives du British Council ou du ministère des Affaires étrangères français, mais aussi par les témoins de l'époque, notamment Sir John Tooley, ancien directeur du Royal Opera House de Covent Garden. Interview réalisée en mars 2011.

11. Pour l'Angleterre, les sources sont issues des National Archives, à Londres (NA). FO signifie Foreign Office, BC British Council. Pour la France, il s'agit de la consultation des archives diplomatiques du ministère des Affaires étrangères de Paris, notées ici MAE-P ou du centre des archives diplomatiques de Nantes, CADN ; ou encore des archives de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris (BMO).

12. Écrits biographiques ou auto-biographiques.

13. Soit grâce à des entretiens menés entre janvier 2010 et avril 2012, soit grâce à des témoignages édités.

14. Les articles de presse ont été compilés grâce aux dossiers OPERA-PRESSE de la BMO, des dossiers du Royal Opera House Collection de Covent Garden (ROHC) et du Victoria & Albert Museum Archives (VAMA) à Londres.
15. S. Moirand, « Discours, mémoires et contextes, à propos du fonctionnement de l'allusion dans la presse », *Corela, Cognition, Représentation, Language*, université de Poitiers, 1^{er} novembre 2007. Disponible sur <<http://corela.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=1567>> [consulté le 8 avril 2012].
16. Le mime Marceau a fait, par exemple, des tournées internationales sous l'égide du ministère de la Culture française. Voir CADN, direction générale des Affaires culturelles et techniques, service des Échanges artistiques, 1^{er} versement 1922-1973, n° 5 Dossiers généraux, *Plan d'expansion artistique de 1964, Notes sur le service des échanges artistiques*, p. 2.
17. Le cirque soviétique est assez populaire et des tournées mondiales auront lieu dès les années 1960, sous le nom de « Moscow Circus ».
18. Nous verrons dans la suite de l'article que le terme « international » pour la danse est à nuancer.
19. S. Mikkonen, art. cité.
20. Voir l'éditeur de disques soviétiques en France, *Le chant du monde* et les travaux de M^{me} Michèle Alten.
21. Voir à ce sujet une vidéo éclairante de l'arrivée du Bolchoï à Londres en 1956 sur le site internet du British Pathé, consultable sur <<http://www.britishpathe.com/video/arrival-of-bolshoi-ballet/query/bolshoi>>. On y voit, littéralement, les tonnes de décors transportés. Ce film n'a cependant pas été diffusé.
22. N. Prevots, ouvr. cité, p. 53-69.
23. S. H. Cross, « The Russian Ballet Before Dyagilev », *Slavonic and East European Review. American Series*, vol. 3, n° 4, décembre, 1944, p. 19-49.
24. M. Siegel, « Georges Balanchine 1904-1983 », *The Hudson Review*, vol. 36, n° 3, automne 1983, p. 520-526, ici p. 523.
25. C. Beaumont, « Kirstein, Balanchine and others », *Tempo, New Series*, n° 17, automne 1950, p. 9-15, ici p. 10.
26. Il est d'ailleurs très intéressant d'étudier les photographies diffusées par les Soviétiques, que l'on retrouve notamment dans les archives du Royal Opera House de Covent Garden.
27. V. Lawler, « The Arts in the Educational Program in the Soviet Union », *Music educators journal*, vol. 47, n° 3, janvier 1961, p. 27-32, p. 34, ici p. 30.
28. NA, BW2/539, *Comité des relations soviétiques du British Council*, « les tickets au Bolshoi coûtent 30-35 roubles, dans les autres théâtres, au spectacle de marionnettes, au cirque et dans les concerts, de 15-25 roubles », dans *Notes sur les conditions en URSS pour les futurs visiteurs*, janvier 1958, p. 4. Traduction de l'auteur.
29. Voir le livre de F. Martel, *De la culture en Amérique*, Paris, Gallimard, 2006.
30. C. Beaumont, art. cité.
31. Voir A. Haskell, *About the House*, « Russian ballet », « was this something traditional, even old-fashioned – an evolutionary or a revolutionary art? », p. 9 ; « The Bolshoi Ballet », *Dancing Times*, octobre 1956.
32. Notamment par la signature de multiples accords culturels bilatéraux au niveau international. Voir S. Mikkonen, art. cité, p. 2-3.
33. Voir la tournée de la compagnie Moiseyev aux États-Unis. Voir aussi la tournée du Bolchoï à New York, au printemps 1959. E. Denby, « The Bolshoi at the Met », *The Hudson Review*, vol. 12, n° 4, hiver 1959-1960, p. 582-586, ici p. 582.
34. Les liens entre Moscou et les associations amicales soviétiques en France, de même que les liens interpersonnels, sont encore à étudier dans le cadre du ballet.

35. B. Genné, « Creating a Canon, Creating the “Classics” in the Twentieth-Century British Ballet », *Dance Research: The journal of the Society for Dance Research*, vol. 18, n° 2, hiver 2000, p. 132-162, ici p. 133.
36. Pour l’USIA, voir N. Prevots p. 11 et suiv. ; pour le Département d’État et l’ANTA, voir p. 37 et suiv., notamment ce qui concerne le *Dance Panel*.
37. NA, BW2/539, *Council committee and members Soviet Relations Committee*, 1958, voir « New “State Committee for cultural links with foreign countries under the Council of Ministers of the USSR” », *Sovetskaya Kultura*, 21 mai 1957. Traduction par le British Council.
38. Les archives de l’AFAA sont conservées soit sur le site de la Courneuve (MAE-P) ou à Nantes, soit au centre d’archives diplomatiques du ministère des Affaires étrangères (CADN). Pour un historique de l’AFAA, voir CADN, 1^{er} versement, n° 5 Dossiers Généraux, *Premier plan quinquennal, exposé de M. Erlanger*, le 8 mai 1958, p. 2.
39. Les archives du British Council se trouvent aux NA.
40. E. Danblon, « La construction de l’autorité en rhétorique » dans *Semen, Revue de sémiolinguistique des textes et discours, Catégories pour l’analyse du discours politique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, n° 21, avril 2006, p. 141-154.
41. A. Shay, ouvr. cité, p. 229. Cela est encore plus vrai dans la danse dite « folklorique ».
42. J. Le Bourgeois, « La propagande soviétique de 1917 à 1991 : paix et désarmement au service de l’idéologie ? », *Revue LISA/LISA e-journal*, vol. 6, n° 1, 2008. Disponible sur <<http://lisa.revues.org/499>> [consulté le 20 août 2011], p. 15.
43. En danse, voir l’invitation reçue par l’Opéra de Paris pour participer au « VI^e Festival mondial de la jeunesse et des étudiants pour la paix et l’amitié », 13 avril 1957 : « Nous avons le plaisir par la présente de vous inviter à assister au VI^e Festival mondial de la jeunesse et des étudiants pour la paix et l’amitié qui aura lieu à Moscou du 28 juillet au 11 août. Organisé sous le signe de la Paix et de l’Amitié entre les jeunes de tous les pays, de la compréhension mutuelle ce Festival réunira 30 000 jeunes du monde entier. » BMO, OPERA.PRESSE, octobre 1956-août 1958.
44. NA, BW2/539, *Council committee and members Soviet Relations Committee*, 1958, dans « Useful talking points », p. 2.
45. Il est intéressant ici de faire référence au concept de *soft power*, bien connu en relations internationales. Voir J. Nye, *Soft Power: the means to success in world politics*, New York, Public Affairs, 2004.
46. BMO, OPERA-PRESSE, octobre 1956-août 1958, dans *Le Parisien*, 18 octobre 1956.
47. J. Levesque, *L’URSS et sa politique internationale de Lénine à Gorbatchev*, 2^e éd., Paris, A. Colin, 1987, p. 170-171.
48. M. P. Rey, « Diplomatie et diplomates soviétiques à l’ère du dégel, 1953-1964 », *Cahiers du Monde russe*, n° 44/2-3, avril-septembre 2003, p. 309-322, ici p. 320.
49. *Socialist Leader*, 15 novembre 1956. Traduction de l’auteure.
50. *Magazine FRANCE-URSS*, mai 1954, n° 104, consultable à la Bibliothèque nationale de France, NF, FOLG561, p. 3.
51. Voir l’éditorial de *Dance and Dancers*, octobre 1959, p. 5.
52. *Ibid.*
53. NA, FO924/1211, *Anglo-Soviet cultural relations; report on activities of Soviet Relations Committee of British Council; records of meetings*, 1957.
54. *Times*, 28 janvier 1961. Traduction de l’auteure.
55. NA, FO924/1209, *Anglo-Soviet cultural relations; report on activities of Soviet Relations Committee of British Council; records of meetings*, 1957. Article traduit du russe par les membres du Comité, puis traduction de l’auteure vers le français.
56. S. Moirand, art. cité.

57. S. Possenti, « Réflexions sur la mémoire discursive », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 7, 2011, mis en ligne le 15 octobre 2011, consulté le 7 avril 2012. Disponible sur <<http://aad.revues.org/1200>>.
58. Interview le 23 mars 2012.
59. B. Grey, *Red curtain up*, Londres, Secker & Warburg, 1958, p. XI.
60. B. Grey, ouvr. cité, p. 82.
61. Voir, entre autres, A. Dollfus, *Noureev l'insoumis*, Paris, Flammarion, 2007 ; J. Kavanagh, *Nureyev: the life*, Londres, Pantheon, 2007.
62. Le film qui leur est consacré en 1955, *La plus belle danse*, est financé, sans surprise, par le *United States Information Service*. Il est visible sur le site de l'INA, <<http://www.ina.fr>> [consulté le 25 août 2011]. Voir aussi, « From behind the iron curtain, Kovach and Rabovsky in London », *Dancing Times*, octobre 1953, p. 19-20.
63. « L'affaire Ponomareva » renvoie à la condamnation d'une athlète soviétique à l'été 1956 pour avoir volé un chapeau dans un grand magasin londonien. Les Soviétiques avaient tenté d'annuler la venue du ballet du Bolchoï à l'automne suivant en échange de l'acquittement de N. Ponomareva. Cela fut un échec. Voir aussi NA, BW64/30, *Exchange visit of SWB and the Bolshoi theatre Company*, 1955-1956 : lettre du ministre de la Culture de l'URSS à M. Mayhew, directeur du SRC, BC, Moscou, 22 septembre 1956.
64. NA, FO 924/1209, *ibid.*, dans « Rapport sur les activités du comité des relations soviétiques de sa création à la suspension de ses travaux en décembre 1956 », de Miss Tripp, secrétaire à G. M. Warr, Esq., département des Relations culturelles, Foreign Office, 6 février 1957.
65. NA, FO 924/1209, *ibid.*, « en Union Soviétique, les Arts sont centralisés et contrôlés par le ministère de la Culture avec une politique précise d'utilisation des Arts comme une arme de propagande, et ainsi, peu de considération pour les dépenses ».

RÉSUMÉS

Ce travail analyse les tournées de ballets classiques pendant la guerre froide, dans les années 1950. La danse n'a pas échappé à une instrumentalisation politique par les deux blocs, au même titre que le théâtre, la musique, le mime ou le cirque. Ici, l'étude du discours pour la « paix », faisant de la danse un art privilégié pour mettre fin au conflit et ramener la sérénité entre les camps, révèle une rhétorique surannée et mécanique, utilisée par les acteurs politiques et artistiques.

This paper seeks to analyse classical dance touring during the cold war, during the 1950's. Dance had also been politically instrumentalized by the two blocs, as well as theatre, music, mime or circus. Here, the study of the well-known discourse of "peace", making dance a privileged art to stop the conflict and bring serenity back between the camps, reveals an outdated and mechanical rhetoric, used by political and artistic actors.

INDEX

Mots-clés : ballet, danse, diplomatie culturelle, guerre froide, paix, politiques culturelles extérieures, progressisme

Keywords : Ballett, Fortschrittlichkeit, Friede, Kalter Krieg, Kulturdiplomatie, Tanz

AUTEUR

STÉPHANIE GONÇALVES

Université Libre de Bruxelles