

T.C.
UNIVERSITÉ GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DÉPARTEMENT DE RELATIONS INTERNATIONALES

**GRAND PAS DIPLOMATIQUE : LE BALLET COMME
INSTRUMENT POLITIQUE SUR LA SCENE
INTERNATIONALE PENDANT LA GUERRE FROIDE**

MÉMOIRE MASTER RECHERCHE

Ada ATALAN

Sous la direction de : Doç. Dr. Menent SAVAŞ CAZALA

AOÛT 2025

T.C.
UNIVERSITÉ GALATASARAY
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DÉPARTEMENT DE RELATIONS INTERNATIONALES

**GRAND PAS DIPLOMATIQUE : LE BALLET COMME
INSTRUMENT POLITIQUE SUR LA SCENE
INTERNATIONALE PENDANT LA GUERRE FROIDE**

MÉMOIRE MASTER RECHERCHE

Ada ATALAN

**Jury de soutenance de mémoire : Doç. Dr. Menent SAVAŞ CAZALA (Directeur
du mémoire)**

Doç. Dr. Ali Faik DEMİR

Dr. Öğr. Üyesi Müge Neda ALTINOKLU

AOÛT 2025

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord remercier mon directeur de recherche Menent SAVAŞ CAZALA pour sa confiance, sa patience et ses précieux conseils pendant la rédaction de ce mémoire. Ma reconnaissance va également à l'ensemble du département de relations internationales de l'Université Galatasaray.

Je voudrais ensuite adresser un remerciement tout particulier à mes parents, Meltem et Gökhan ATALAN pour leur soutien et leurs encouragements constants tout au long de ma vie. Grâce à leur appui, j'ai pu poursuivre mes études avec confiance et mener à bien ce mémoire.

Je tiens aussi à exprimer toute ma gratitude à Furkan Sarper KÖSEOĞLU, dont la présence et le soutien ont été inestimables. Ses conseils et ses idées ont profondément enrichi ce mémoire, mais c'est surtout son appui constant, à la fois rassurant et encourageant, qui m'a permis d'aller au bout de ce travail. Du fond du cœur, merci pour tout.

Je souhaite également exprimer tous mes remerciements à mes amis Sılay OKUMUŞOĞLU et à Yunus Emre AYDIN, avec qui j'ai partagé cette belle aventure académique. Leur amitié a rendu ce parcours non seulement plus léger à vivre, mais aussi plus enrichissant et, surtout, plus joyeux.

Je tiens tant à exprimer ma gratitude à mes collègues d'Istanbul Economics, et en particulier à Tugay HANEGELİOĞLU, pour leur soutien et leur compréhension, notamment en m'accordant le temps nécessaire pour mener cette recherche malgré un emploi du temps particulièrement chargé.

Enfin, je souhaite remercier Ekin AKBAŞ ARPACI ainsi que toute la famille de Yetişkin Bale pour avoir ravivé et entretenu mon amour pour cet art qui est finalement devenu le sujet de ce mémoire.

TABLE DE MATIERES

REMERCIEMENTS	i
TABLE DE MATIERES.....	ii
ABRÉVIATIONS	iii
RESUME.....	iv
ABSTRACT	v
ÖZET.....	vi
INTRODUCTION.....	1
PARTIE I : SPARTAKUS CONTRE APOLLON : LE DEVELOPPEMENT DU BALLET DANS DEUX VISIONS DU MONDE OPPOSEES.....	12
A. L'URSS : Du ballet impérial au ballet soviétique.....	12
1. Réinterprétation soviétique de l'héritage impérial au moment révolutionnaire	13
2. L'État comme moteur et arbitre de la création artistique.....	20
3. Esthétiques et narration soviétiques au service d'un récit idéologique.....	26
B. Les États-Unis : L'invention d'un ballet « made in USA »	31
1. L'émergence d'un ballet américain éclectique	32
2. Le rôle limité de l'État et le mécénat privé comme principal levier de la production artistique.....	37
3. Langages de l'abstraction et du modernisme comme contre-discours américain	43
PARTIE II : RIDEAU LEVE : LE BALLET AU CŒUR DE LA CONFRONTATION DES GRANDES PUISSANCES	50
A. Diplomatie culturelle à travers des tournées internationales réciproques.....	50
1. Objectifs politiques et enjeux d'image dans le cadre de la compétition des grandes puissances	51
2. Tournées emblématiques comme outil de projection culturelle	58
B. Transferts, défections et fascination croisée	64
1. Défections de danseurs soviétiques à l'Ouest	65
2. Les défections comme source de rivalité, mais aussi d'admiration mutuelle 73	
CONCLUSION	78
BIBLIOGRAPHIE	84
TEZ ONAY SAYFASI	98

ABRÉVIATIONS

ABT : American Ballet Theatre

GATOB : Théâtre académique d'État d'opéra et de ballet, ancien nom de la théâtre Mariinsky

KGB : Comité pour la sécurité de l'État

Minkult : Ministère soviétique de la Culture

Narkompros : People's Commissariat for Enlightenment / Education

NEA : National Endowment for the Arts

NYCB : New York City Ballet

ONU : Organisation des Nations-Unies

Proletkult : Proletarskaya Kultura, ce qui signifie en russe « Culture du prolétariat »

SAB : School of American Ballet

Tchéka : Acronyme russe de Commission spéciale panrusse de lutte contre-révolution et le sabotage en URSS

URSS : l'Union des républiques socialistes soviétiques

USA : United States of America

RESUME

Ce mémoire examine le rôle du ballet en tant qu'instrument politique pendant la Guerre froide, en s'attachant à comprendre comment l'Union soviétique et les États-Unis ont mobilisé cet art dans le cadre de leur rivalité géopolitique. Alors que la Guerre froide a longtemps été étudiée principalement sous ses dimensions militaires, économiques et stratégiques, centrées sur les capacités de *hard power*, cette recherche met en lumière ses aspects culturels et symboliques, en montrant comment le ballet est devenu un vecteur d'expression idéologique, de construction identitaire nationale et de projection de *soft power*. Il s'interroge sur la manière dont, dans le contexte bipolaire de la rivalité entre grandes puissances, l'Union soviétique et les États-Unis ont employé le ballet comme instrument de diffusion idéologique et de diplomatie culturelle au cours de la Guerre froide. La première partie analyse le développement interne du ballet dans les deux superpuissances. En URSS il a été transformé d'un héritage impérial en un art socialiste sous stricte supervision étatique, mêlant récits idéologiques, réalisme et folklore pour refléter et renforcer les valeurs du régime. À l'inverse, les États-Unis, dépourvus de tradition nationale solide, ont développé un style éclectique façonné par des artistes immigrés et nourri de traditions locales. Soutenu surtout par le mécénat privé, le ballet américain a adopté abstraction et modernisme, s'affirmant comme un contre-discours face aux productions soviétiques narratives et idéologiques. Ces trajectoires divergentes incarnaient deux visions du monde opposées : collectivisme contre individualisme, discipline idéologique contre expérimentation artistique. La deuxième partie analyse l'usage international du ballet dans la confrontation des blocs. De grandes compagnies ont mené de vastes tournées, jouant le rôle d'ambassadrices de prestige culturel et de supériorité idéologique. Orchestrées pour séduire les publics étrangers, elles sont aussi devenues des scènes de tension, où les défections de danseurs soviétiques ont révélé les failles du système et incarné des victoires pour le modèle capitaliste. Pourtant, la fascination réciproque et les coopérations artistiques nées de ces interactions ont montré que, même dans le contexte de rivalité, le ballet pouvait devenir un vecteur de dialogue et d'admiration à travers le rideau de fer. Les résultats de cette recherche montrent que le ballet n'était pas un simple produit culturel secondaire de la Guerre froide. Il constituait au contraire un espace central où se jouaient et s'affrontaient compétition idéologique, identité nationale et prestige international. En incarnant des visions politiques antagonistes et en circulant au-delà des frontières, le ballet a contribué à façonner les perceptions de la puissance, de la liberté et de la supériorité culturelle. De plus, cette étude souligne la pertinence toujours actuelle de la diplomatie culturelle : dans un monde marqué par de nouvelles tensions, la culture demeure un levier essentiel d'influence internationale. Le ballet illustre de manière exemplaire comment le *soft power* peut à la fois refléter et transformer les dynamiques des relations internationales.

Mots clés : Guerre froide, Union soviétique, États-Unis, Diplomatie culturelle, Ballet.

ABSTRACT

This dissertation investigates the role of ballet as a political instrument during the Cold War, focusing on how the Soviet Union and United States mobilized this art form within their broader geopolitical rivalry. While the Cold War has long been studied through its military, economic, and strategic dimensions with a focus on hard power capacities, this research emphasizes its cultural and symbolic aspects, showing how ballet became a medium of ideological expression, national identity construction, and soft power projection. It asks how, within the bipolar context of great power rivalry, the Soviet Union and the United States employed ballet as an instrument of ideological dissemination and cultural diplomacy during the Cold War. The study first examines the internal development of ballet within both superpowers. In the Soviet Union, ballet was progressively transformed from an imperial heritage into a socialist art form under strict state supervision, combining ideological narratives, realism, and folkloric elements to reflect and reinforce the values of the regime. In contrast, the United States, lacking a strong native ballet tradition, developed an eclectic style largely shaped by immigrant artists and nourished by local dance and music traditions. Supported primarily by private patronage, American ballet embraced abstraction and modernism, positioning itself as a counter-discourse to the Soviet model of narrative-driven, ideologically saturated productions. These divergent trajectories embodied two opposed worldviews: collectivism versus individualism, and ideological discipline versus artistic experimentation. The second part explores ballet as an international instrument in the confrontation of the two blocs. During the Cold War, major ballet companies undertook extensive international tours, serving as ambassadors of cultural prestige and ideological superiority. These tours were carefully orchestrated to seduce audiences abroad, but they also became arenas of political tension, where defections of Soviet dancers to the West revealed cracks in the Soviet system and symbolized victories for the capitalist model. Yet, the mutual fascination and cooperation that emerged from these interactions illustrated that even within the context of rivalry, ballet could act as a vector of dialogue and admiration across the Iron Curtain. The findings suggest that ballet was far from a mere cultural by-product of the Cold War. It was a central arena where ideological competition, national identity, and international prestige were staged and contested. By embodying different political visions on stage and traveling across borders, ballet contributed to shaping perceptions of power, freedom, and cultural superiority. Moreover, the study underscores the continued relevance of cultural diplomacy, as current global tensions demonstrate that culture remains a crucial domain of international influence. Ballet, as a non-verbal yet profoundly political art, exemplifies how soft power can both mirror and mold the dynamics of international relations.

Keywords: Cold War, Soviet Union, United States, Cultural diplomacy, Ballet.

ÖZET

Bu tez, Soğuk Savaş döneminde balenin bir siyasi araç olarak rolünü incelemekte ve Sovyetler Birliği ile Amerika Birleşik Devletleri'nin bu sanatı geniş kapsamlı jeopolitik rekabetlerinde nasıl seferber ettiklerini araştırmaktadır. Soğuk Savaş, uzun süre boyunca öncelikle askeri, ekonomik ve stratejik boyutlarıyla, yani sert güç kapasitelerine odaklanılarak ele alınmıştır. Bu çalışma ise, iki kutuplu büyük güç rekabeti bağlamında Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri'nin Soğuk Savaş boyunca baleyi ideolojik yayılım, kültürel diplomasi ve yumuşak güç aracı olarak nasıl kullandığını sorgulamaktadır. Çalışmanın ilk kısmı, iki süper gücün bale geleneklerinin iç gelişimini incelemektedir. Sovyetler Birliği'nde bale, imparatorluk mirasından sosyalist bir sanat formuna dönüştürülmüş; sıkı devlet denetimi altında ideolojik anlatılar, realizm ve folklorik unsurlar birleştirilerek rejimin değerlerini yansıtacak ve pekiştirecek şekilde yeniden şekillendirilmiştir. Buna karşılık, güçlü bir ulusal bale geleneğinden yoksun olan Amerika Birleşik Devletleri, büyük ölçüde göçmen sanatçılar tarafından şekillendirilen ve yerel dans ile müzik geleneklerinden beslenen eklektik bir tarz geliştirmiştir. Temelde özel girişimle desteklenen Amerikan balesi, soyutlama ve modernizmi benimsemiş; böylece anlatı odaklı ve ideolojik açıdan yoğun Sovyet modeline karşı bir karşı-anlatı olarak konumlanmıştır. Bu farklı gelişim çizgileri esasen iki zıt dünya görüşünü temsil etmektedir: kolektivizm ile bireycilik, ideolojik disiplin ile sanatsal deneycilik. Çalışmanın ikinci kısmı ise balenin uluslararası alanda iki blok arasındaki karşılaşmada nasıl bir araç haline geldiğini araştırmaktadır. Soğuk Savaş boyunca iki tarafın da büyük bale kumpanyaları, kültürel prestij ve ideolojik üstünlüğün elçileri olarak kapsamlı uluslararası turnelere çıkmışlardır. Bu turneler, yabancı izleyicileri etkilemek amacıyla dikkatle kurgulanmış; ancak aynı zamanda siyasi gerilimlerin de sahnesi olmuştur. Sovyet dansçıların Batı'ya ilticaları, Sovyet sistemindeki çatlakları ortaya koymuş ve kapitalist model için sembolik zaferler olarak konumlandırılmıştır. Ancak, bu etkileşimlerden doğan karşılıklı hayranlık ve sanatsal iş birlikleri, rekabet ortamında bile balenin demir perdeyi aşan bir diyalog ve hayranlık aracı olarak işlev görebildiğini ortaya koymuştur. Araştırmanın bulguları, balenin Soğuk Savaş'ın yalnızca ikincil bir kültürel ürünü olmadığını ortaya koymaktadır. Aksine, ideolojik rekabetin, ulusal kimliğin ve uluslararası prestijin sahnelendiği ve tartışıldığı merkezi bir alan olmuştur. Balenin sahnede farklı siyasi vizyonları temsil etmesi ve sınırları aşarak dolaşıma girmesi, güç, özgürlük ve kültürel üstünlüğe dair algıların şekillenmesine katkı sağlamıştır. Ayrıca bu çalışma, kültürel diplomasinin günümüzde hâlâ ne kadar geçerli olduğunu da vurgulamaktadır: yeni gerilimlerle dolu bir dünyada kültür, uluslararası etki için temel bir kaldıraç olmaya devam etmektedir. Sözel olmayan ancak derinlemesine politik bir sanat olarak bale, yumuşak gücün uluslararası ilişkiler dinamiklerini hem yansıtmaya hem de dönüştürme kapasitesini örneklemektedir.

Anahtar kelimeler: Soğuk Savaş, Sovyetler Birliği, Amerika Birleşik Devletleri, Kültürel diplomasi, Bale.

INTRODUCTION

La Guerre froide, qui a opposé les États-Unis à l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS) du 1947 jusqu'à la chute du mur de Berlin en 1989, s'est manifestée par une opposition géopolitique marquée par la division du monde en deux blocs antagonistes, la course aux armements et l'escalade des tensions stratégiques. Cependant, la rivalité entre les deux superpuissances ne s'est pas limitée aux sphères politique, militaire et économique : elle s'est également jouée au niveau symbolique et culturel. Le président américain Lyndon B. Johnson a évoqué cette dimension dans son célèbre discours sur la "*battle for the hearts and minds*" (une bataille pour les cœurs et les esprits), soulignant ainsi l'importance stratégique accordée à la conquête de l'opinion et à l'influence idéologique.¹ Ce combat immatériel préfigure ce que l'on appellera plus tard une forme de diplomatie culturelle, où l'art et les productions culturelles deviennent des instruments au service du pouvoir.

Jusqu'aux années 1990, la Guerre froide a été étudiée principalement sous l'angle militaire et géopolitique, en mettant l'accent sur la rivalité stratégique, les alliances militaires et les rapports de force. Cela s'explique par le fait que l'historiographie de la Guerre froide a été largement influencée par le contexte même du conflit, notamment jusqu'à la fin des années 1980, période durant laquelle la production scientifique restait marquée par la polarisation géopolitique en cours.² Ce n'est qu'après la fin du conflit que des concepts tels que le "*soft power*" ou la "diplomatie culturelle" ont émergé dans la littérature académique pour analyser les dimensions plus subtiles de cette confrontation.³ Même si ces notions sont postérieures à la Guerre froide, les phénomènes qu'elles désignent étaient déjà à l'œuvre pendant la période elle-même. Les États-Unis comme l'URSS ne se sont pas contentés de bâtir

¹ JOHNSON Lyndon B., *Remarks at a Dinner Meeting of the Texas Electric Cooperatives Inc.*, 4 mai 1965, The American Presidency Project, <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/remarks-dinner-meeting-the-texas-electric-cooperatives-inc> (consulté le 9 juin 2025)

² HOPKINS Michael F., "Continuing Debate and New Approaches in Cold War History", *The Historical Journal*, vol. 50, no. 4, 2007, pp. 913–934.

³ Pour une explication approfondie sur ces termes, voir pages 7 et 8.

leurs zones d'influence par des moyens militaires ou économiques ; ils ont aussi cherché à affirmer leur suprématie par la culture, en diffusant leurs valeurs artistiques, intellectuelles et sociales auprès de leurs alliés et au-delà.

À une époque où une confrontation militaire directe entre les deux superpuissances aurait pu conduire à une catastrophe nucléaire, la compétition symbolique est devenue un substitut stratégique à l'affrontement armé.⁴ La « Guerre froide culturelle » se définissait par la primauté désormais accordée à l'idéologie.⁵ Dans ce contexte, presque tous les domaines de la vie, des avancées scientifiques aux compétitions sportives, en passant par les arts, ont acquis une portée politique et idéologique. La culture s'est ainsi transformée en un espace d'affirmation identitaire et de rivalité entre puissances. Des formes artistiques comme la musique, le cinéma, le théâtre, ou bien la danse, ont été mobilisées comme instruments de persuasion pendant cette guerre d'influence.

Dans le cadre plus large de la diplomatie culturelle durant la Guerre froide, le ballet s'est imposé comme un instrument particulièrement efficace. Comme le souligne Clare Croft, la danse ne se limite pas à transmettre des idées sociales préexistantes : elle produit du sens, génère des récits culturels et permet aux corps de communiquer des idéaux, des désirs et des tensions.⁶ En tant que forme d'art non verbale, elle a la capacité de transcender les barrières linguistiques et d'atteindre directement le spectateur à travers des récits esthétiques puissants. Le ballet devient ainsi un espace où se jouent non seulement des performances artistiques, mais aussi des batailles symboliques servant à positionner chaque camp face à l'autre au niveau international.

Tant l'URSS que les États-Unis ont compris cette force symbolique, mobilisant cet art chorégraphique comme un langage politique, apte à incarner des visions du monde opposées. Les récits esthétiques portés par le ballet participent ainsi à la construction d'identités nationales distinctes, souvent définies en opposition l'une à

⁴ SHAW Tony, "The Politics of Cold War Culture", *Journal of Cold War Studies*, Automne 2001, Vol. 3, No. 3 (Automne 2001), pp. 59-76.

⁵ CAUTE David, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, Oxford University Press, Oxford, 2003, p. 1.

⁶ CROFT Clare, *Dancers as Diplomats: American Choreography in Cultural Exchange*, Oxford University Press, Oxford, 2015, p. 7.

l'autre, et servent également à influencer, voire déstabiliser, l'adversaire sur la scène internationale.⁷ À travers des tournées internationales réciproques, les troupes de ballet sont envoyées à l'étranger pour incarner et diffuser les valeurs, les idéaux sociaux et la supériorité culturelle de leur camp respectif. Cependant, malgré sa vaste instrumentalisation durant la Guerre froide, le ballet reste un objet largement sous-exploré dans les études en relations internationales. L'utilisation du ballet comme un outil politique par les deux superpuissances offre un terrain riche pour analyser les dynamiques complexes des identités en conflit, du *soft power*, et de la projection de l'État par des moyens non coercitifs.

Dans un monde de plus en plus polarisé, la culture reste un levier d'influence, de persuasion et parfois de confrontation. Étudier les usages passés du ballet comme outil de diplomatie permet alors de mieux comprendre les continuités et les mutations des politiques culturelles actuelles. Ainsi, ce travail s'articule autour d'une interrogation centrale : dans le contexte de la rivalité entre grandes puissances pendant la Guerre froide, quel rôle le ballet a joué en tant qu'outil d'expression idéologique, de *soft power*, et de diplomatie culturelle pour l'URSS et les États-Unis ?

À partir de cette question principale se déclinent plusieurs axes d'analyse complémentaires. Tout d'abord, quelles étaient les différences artistiques et idéologiques majeures entre les ballets soviétique et américain, et quelles en étaient les inspirations esthétiques, politiques et culturelles ? Ensuite, il convient de se demander dans quelle mesure les modalités de financement, directement issues de leurs valeurs idéologiques respectives, ont façonné la scène chorégraphique dans chaque pays et comment ces divergences ont été mises au service de narrations géopolitiques antagonistes.

Par ailleurs, cette recherche s'intéresse à la manière dont les deux superpuissances ont utilisé les tournées internationales de ballet pour projeter leur influence culturelle, séduire des publics étrangers, et affirmer leur image dans une guerre où la persuasion l'emportait parfois sur la contrainte. À cet égard, il s'agira également d'analyser l'impact de ces représentations sur les perceptions réciproques

⁷ SHAW, *op. cit.*

entre les nations, ainsi que sur les identités nationales elles-mêmes, construites en miroir l'une de l'autre.

Méthodologie⁸

Afin de répondre aux questions posées, ce travail s'inscrit dans une démarche qualitative. La recherche s'appuie d'abord sur une revue approfondie de la littérature académique relative aux concepts des grandes puissances, du *soft power* et de la diplomatie culturelle, ainsi que sur des travaux spécialisés dans l'histoire de la danse de l'URSS et les États-Unis. Ce travail repose également sur l'examen d'œuvres chorégraphiques emblématiques, afin de mettre en lumière les récits esthétiques qu'elles véhiculent et la manière dont elles participent à la construction d'identités nationales opposées. La deuxième partie s'attache aussi à l'analyse de documents stratégiques de l'époque pour comprendre comment ces deux pays ont orienté leurs politiques culturelles à des fins diplomatiques dans un contexte de rivalité entre grandes puissances. Enfin, l'étude de la presse de l'époque permet de saisir la réception, tant publique que politique, des tournées de ballet et des défections des danseurs soviétiques à l'Ouest. L'un des objectifs de cette recherche est de développer une approche comparative, en mettant en regard les trajectoires artistiques, les usages diplomatiques et les stratégies de représentation du ballet en URSS et aux États-Unis durant la Guerre froide.

Cadre théorique

Pour situer l'analyse du ballet dans les dynamiques idéologiques et diplomatiques de la Guerre froide, il serait utile de présenter une revue de littérature qui explore les principales approches théoriques pour comprendre le comportement des grandes puissances. Sans entrer encore dans l'analyse empirique, il s'agit ici de tracer les contours conceptuels qui encadreront notre lecture des politiques culturelles de l'URSS et des États-Unis.

⁸ Dans le cadre de ce mémoire, des outils d'intelligence artificielle ont été mobilisés uniquement pour des corrections linguistiques.

La compréhension des dynamiques de la Guerre froide peut être enrichie par une lecture issue de la théorie réaliste des relations internationales, en particulier sous l'angle de ce que l'on appelle la politique des grandes puissances (*great power politics*). Cette approche, dominante dans la pensée stratégique du 20^e siècle, considère que les relations internationales sont structurées par une compétition permanente entre les puissances majeures, dans un système sans autorité centrale, autrement dit, anarchique.⁹

Hans Morgenthau, reconnu comme le père fondateur du réalisme classique, soutient dans *Politics Among Nations* (1948) que la politique internationale obéit à des lois objectives enracinées dans la nature humaine, dont la quête de puissance constitue la motivation principale. Les États agissent, selon lui, en fonction de leur intérêt national, défini en termes de puissance, qu'il conçoit comme la capacité de contrôler les actions d'autrui par l'influence exercée sur leur esprit.¹⁰ De là, Morgenthau distingue trois orientations principales de la politique étrangère : conserver la puissance, ce qui mène à des politiques de *statu quo* ; accroître la puissance, ce qui conduit aux politiques impérialistes ; et démontrer la puissance, qui se manifeste par des politiques de prestige.¹¹

Dans ce cadre, il identifie d'abord trois formes d'impérialisme : militaire, économique et culturel. Morgenthau définit ce dernier comme la volonté de contrôler les esprits afin de transformer les rapports de puissance entre deux nations. Si l'on pouvait imaginer une situation dans laquelle la culture d'un État A parvenait à conquérir les esprits des citoyens d'un État B au point d'influencer ses décisions politiques, alors l'État A établirait une domination plus stable que toute conquête militaire ou économique.¹² Cependant, Morgenthau nuance cette vision idéale : en pratique, l'impérialisme culturel n'aboutit que rarement à une victoire décisive et il est le plus souvent utilisé comme un instrument complémentaire à l'impérialisme militaire et/ou économique.

⁹ DUNNE Tim et SCHMIDT Brian C., "Realism", dans BAYLIS John, SMITH Steve et OWENS Patricia (dir.), *The Globalization of World Politics: An Introduction to International Relations*, 8^e éd., Oxford University Press, Oxford, 2020, p. 135.

¹⁰ MORGENTHAU Hans J., *Politics Among Nations: The Struggle for Power and Peace*, Knopf, New York, 1948, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

¹² *Ibid.*, p. 40

S'agissant des politiques de prestige, qu'il associe plutôt à des démonstrations militaires ou cérémonielles, Morgenthau en souligne l'importance stratégique. Il affirme que dans les rapports de puissance, l'image qu'un État projette compte autant que sa réalité objective.¹³ Mais, il ajoute que, tout comme l'impérialisme culturel, les politiques de prestige ne constituent que rarement une finalité en soi et qu'elles agissent plutôt comme des instruments au service des politiques de *statu quo* ou d'impérialisme.¹⁴

Dans la continuité de cette réflexion sur la puissance, une nouvelle approche a émergé aux années 1990 pour penser l'influence non coercitive. Dans son article fondateur intitulé *Soft Power* (1990), Joseph Nye constate que, dans l'ère post-Guerre froide, la nature de la puissance est en pleine mutation. Alors que la puissance était historiquement associée à la capacité d'imposer sa volonté par des aptitudes matérielles comme la force militaire ou bien la poids économique, Nye affirme que cette vision s'efface progressivement au profit de formes de puissance plus subtiles et diffuses.¹⁵ Il définit donc un autre type de puissance qui va au-delà de cette définition : le *soft power* (la puissance douce). Pour Nye, le *soft power* est la capacité d'un pays à obtenir ce qu'il souhaite non pas par la contrainte ou les incitations matérielles (*hard power*), mais par l'attraction : à travers sa culture, ses valeurs politiques, et ses institutions, un État peut influencer les préférences d'autrui, structurer les agendas internationaux et imposer ses normes de manière implicite.¹⁶ Il s'agit donc d'une puissance de cooptation, qui repose sur la légitimité perçue, le prestige culturel et l'adhésion idéologique.

Selon Nye, dans un monde de plus en plus interdépendant, cette forme de puissance devient essentielle : non seulement parce que l'usage de la force devient plus coûteux, mais aussi parce que la capacité d'influence repose désormais autant sur le pouvoir d'attraction et de la séduction que sur la coercition.¹⁷ Le *soft power* devient alors un outil central dans l'exercice de l'influence des grandes puissances, notamment

¹³ *Ibid.*, p. 51

¹⁴ *Ibid.*, p. 50

¹⁵ NYE Joseph S. Jr., "Soft Power", *Foreign Policy*, no 80, automne 1990, p. 154.

¹⁶ NYE Joseph S. Jr., "Public Diplomacy and Soft Power", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 616, mars 2008, p. 97.

¹⁷ NYE, "Soft Power", *op. cit.*, p. 157.

des États-Unis, dont la culture populaire, les valeurs démocratiques et le rôle central dans les institutions internationales participent à cette capacité d'attraction.

En ce qui concerne la diplomatie publique, Nye observe qu'elle est souvent perçue comme un simple euphémisme pour désigner la propagande, alors qu'elle recouvre en réalité un champ bien plus large. Il affirme dans son article *Public Diplomacy and Soft Power* (2008) que, si transmettre de l'information et projeter une image positive font partie intégrante de la diplomatie publique, celle-ci implique également la construction de relations à long terme susceptibles de créer un environnement favorable à l'acceptation des politiques gouvernementales.¹⁸ Il renvoie également à l'ouvrage *Public Diplomacy* (2002) de Mark Leonard, qui identifie trois dimensions principales de la diplomatie publique : la gestion de l'information dans la presse nationale et étrangère, la communication stratégique et la construction de relations.¹⁹ Selon Nye, cette dernière dimension se développe sur le long terme à travers des programmes de bourses, des échanges universitaires, des formations, des séminaires, des conférences ainsi que l'accès aux médias.²⁰ Dans ce contexte, les arts et les échanges culturels peuvent devenir de véritables vecteurs de diplomatie publique.

Alors que la notion de *soft power* met l'accent sur la capacité d'un État à influencer les autres par l'attraction culturelle et idéologique, elle ne permet pas à elle seule d'expliquer comment ces représentations se forment et évoluent dans le temps. C'est ici que la perspective constructiviste, et notamment la théorie de la co-construction des identités développée par Alexander Wendt, apporte un éclairage complémentaire. Dans son article *Anarchy is What States Make of It* (1992), Wendt remet en question les postulats réalistes et libéraux en affirmant que la structure anarchique du système international ne produit pas intrinsèquement le « *self-help* » et la politique de puissance. Dans la perspective réaliste et néoréaliste, le « *self-help* » désigne le principe selon lequel, dans un monde anarchique dépourvu d'autorité centrale, chaque État doit compter sur ses propres capacités pour assurer sa survie.²¹

¹⁸ NYE, "Public Diplomacy and Soft Power", *op. cit.*, p. 101.

¹⁹ GILBOA Eytan, "Searching for a Theory of Public Diplomacy", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 616, mars 2008, p. 72.

²⁰ NYE, "Public Diplomacy and Soft Power", *op. cit.*, p. 102.

²¹ WALTZ Kenneth N., *Theory of International Politics*, Addison-Wesley Publishing Company, Reading (MA), 1979, p. 105.

Wendt soutient toutefois que ces comportements ne découlent pas directement de la structure, mais émergent du processus d'interactions entre États.²² Un principe central du constructivisme est que les acteurs agissent envers les autres en fonction des significations qu'ils leur attribuent : les États traitent différemment leurs « amis » et leurs « ennemis » parce que ces catégories portent des implications sociales et stratégiques distinctes.²³ Ces compréhensions partagées constituent les structures sociales qui organisent et orientent l'action étatique.

Les identités, dans cette perspective, sont relationnelles. Elles se forment et se transforment à travers des interactions répétées et servent de base à la définition des intérêts. Durant la Guerre froide, les États-Unis et l'URSS ont co-construit des identités antagonistes en interprétant réciproquement leurs actions comme menaçantes, renforçant ainsi des perceptions mutuelles d'hostilité. Cette dynamique s'est prolongée au-delà du domaine militaire pour investir la sphère culturelle, où des instruments tels que le ballet ont à la fois reflété et consolidé ces autoreprésentations opposées.

Dans le cadre de ce travail, nous ferons également référence à la théorie libérale des relations internationales et à certains de ses fondements clés. Inspirée par l'héritage des Lumières, la pensée libérale trouve ses racines dans le libéralisme internationaliste du 19^e siècle, incarné par des idéalistes comme Immanuel Kant, John Stuart Mill et Jeremy Bentham.²⁴ Leurs idées ont ensuite été reprises et développées après la Première Guerre mondiale, notamment par le président américain Woodrow Wilson et sa défense d'un ordre international fondé sur le droit, la coopération et la Société des Nations. Bien que ce courant théorique se soit affirmé en contraste avec le réalisme, il constitue depuis une référence majeure pour comprendre les dynamiques de coopération internationale. Le libéralisme insiste également sur des principes tels que l'individualisme, le pluralisme et le libre échange comme fondements d'un ordre international plus ouvert et plus coopératif. Ces valeurs libérales trouvaient un écho dans les pratiques culturelles promues par les États-Unis au temps de la Guerre froide.

²² WENDT Alexander, "Anarchy is what States Make of it: The Social Construction of Power Politics", *International Organization*, Vol. 46, No. 2, printemps, 1992, p. 394.

²³ *Ibid.*, p. 397.

²⁴ DUNNE Tim, "Liberal Internationalism" dans BAYLIS John, SMITH Steve et OWENS Patricia (dir.), *The Globalization of World Politics: An Introduction to International Relations*, 8^e éd., Oxford University Press, Oxford, 2020, p. 104.

La perspective de l'École de Francfort, issue de l'*Institut für Sozialforschung* fondé dans les années 1920, offre une lecture profondément critique des rapports entre culture, idéologie et pouvoir. Des penseurs comme Horkheimer, Adorno, Marcuse ou plus tard Habermas ont cherché à dévoiler les formes modernes de domination inhérentes aux sociétés capitalistes avancées, en mettant en lumière le rôle de la culture dans la reproduction du statu quo social. Dans leur *Dialectique de la Raison*, Horkheimer et Adorno affirment que l'*Aufklärung*, censée libérer l'homme, s'est paradoxalement muée en instrument de domination à travers l'industrialisation de la culture (*Kulturindustrie*), où l'art et les médias deviennent des outils d'endoctrinement et de contrôle.²⁵ Transposée au champ des relations internationales, cette approche permet de lire la diplomatie culturelle non seulement comme un instrument de persuasion, mais aussi comme une forme subtile de pouvoir symbolique où les productions culturelles, y compris le ballet, participent à la construction d'un consensus idéologique autour d'un modèle socio-politique. En ce sens, la circulation internationale du ballet durant la Guerre froide illustre bien cette « rationalité instrumentale » : l'art y est mobilisé pour séduire, légitimer et naturaliser un ordre politique, tout en masquant les structures de domination qui le sous-tendent.

Le concept de l'hégémonie culturelle, formulé par Antonio Gramsci dans ses *Cahiers de prison*, complète cette lecture critique en soulignant le rôle central du consentement dans la perpétuation du pouvoir. Pour Gramsci, la domination ne repose pas uniquement sur la coercition, mais sur la capacité d'une classe dirigeante à faire accepter sa vision du monde comme universelle, en diffusant ses valeurs à travers les institutions de la société civile : écoles, médias, arts et discours culturels.²⁶ Dans le contexte international, Robert Cox a adapté cette notion pour montrer comment les puissances hégémoniques étendent leur influence non seulement par la force, mais aussi par des mécanismes idéologiques et culturels qui façonnent les normes du système mondial.²⁷ Appliquée à la Guerre froide, cette grille d'analyse éclaire la manière dont les États-Unis et l'URSS ont chacun cherché à établir une hégémonie culturelle globale : le premier par la diffusion d'un modèle libéral et individualiste à

²⁵ HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor W., "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma", *Aydınlanmanın Diyalektiği. Felsefi Fragmanlar*, 1944, pp. 162-222.

²⁶ Gramsci, Antonio, *Hapishane Defterleri: Seçmeler*, İstanbul: Belge Yayınları, 1986.

²⁷ Cox, Robert, "Gramsci, Hegemony and International Relations: an Essay in Method", Stephen Gill (ed.), *Gramsci, Historical Materialism and International Relations*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 49-66.

travers la modernité artistique, le second par l'exportation d'un universalisme socialiste fondé sur la discipline et le collectivisme. Le ballet devient alors un instrument de cette lutte pour le consentement symbolique : un moyen d'inscrire, dans le langage esthétique du corps, les rapports de pouvoir idéologiques de l'époque.

Revue de littérature

Cette lecture théorique est par ailleurs complétée par plusieurs travaux empiriques consacrés à la place du ballet dans les politiques culturelles et la diplomatie publique de l'URSS et des États-Unis pendant la Guerre froide. Des recherches telles que celles de Clare Croft dans son ouvrage *Dancers as Diplomats* (2015) et de Naima Prevots dans *Dance for Export* (1998) ont mis en lumière les dimensions stratégiques et idéologiques des tournées chorégraphiques organisées par les États-Unis et l'URSS dans le cadre de leur confrontation culturelle. Dans cette même perspective, l'ouvrage de Christina Ezrahi, *Swans of the Kremlin : Ballet and Power in Soviet Russia* (2012), explore de manière approfondie les rapports complexes entre le gouvernement soviétique et l'institution du ballet, en montrant comment ce dernier était à la fois un instrument de propagande, un symbole de prestige national, et un espace de tensions internes entre expression artistique et contrôle politique dans l'URSS.

Plan du mémoire

Ce mémoire s'organise en deux grandes parties complémentaires, articulées autour d'une approche comparée entre les deux superpuissances et d'une analyse croisée entre production artistique et usages politiques du ballet.

La première partie, intitulée « *Spartakus contre Apollon : le développement du ballet dans deux visions du monde opposées* », s'attache à retracer l'évolution esthétique, institutionnelle et idéologique du ballet au sein de chaque pays. Le titre de cette section renvoie à deux œuvres emblématiques : *Spartakus*, ballet soviétique qui met en scène une révolte d'esclaves et véhicule les idéaux de lutte collective, et *Apollon*, pièce fondatrice du ballet néoclassique américain, qui puise dans la mythologie grecque, centrée sur l'individu et l'élévation spirituelle. Ces deux figures symboliques, d'une part l'esclave révolté devenu gladiateur, Spartacus, et d'autre part

le dieu grec de l'harmonie et des arts, Apollon, incarnent l'opposition des récits idéologiques que chaque puissance cherche à projeter à travers le ballet.

La deuxième grande partie, intitulée « *Rideau levé : le ballet au cœur de la confrontation des grandes puissances* », explore la manière dont le ballet est passé de scène nationale à outil stratégique sur la scène internationale. Le titre fait ici doublement sens : il évoque à la fois l'ouverture du rideau de théâtre qui transforme l'espace scénique en lieu de représentation, et un trou dans le « rideau de fer » de la Guerre froide, permettant aux deux blocs de se regarder, de s'observer et parfois de se séduire à travers des interactions artistiques de l'époque.



PARTIE I : SPARTAKUS CONTRE APOLLON : LE DEVELOPPEMENT DU BALLET DANS DEUX VISIONS DU MONDE OPPOSEES

Cette première partie du mémoire se concentre sur l'étude comparée des traditions du ballet développées par les deux grandes puissances de la Guerre froide : l'URSS et les États-Unis. Elle s'intéresse aux processus par lesquels ces traditions se sont constituées, aux dynamiques culturels, politiques et institutionnels qui les ont nourries, et à la manière dont les réalités politiques, ont façonné leur évolution. L'URSS, par exemple, a instrumentalisé le ballet pour mettre en scène la discipline, la maîtrise collective et l'héritage culturel du régime, tout en incarnant l'idéal du « Nouvel Homme soviétique ». Les États-Unis, en réaction, ont promu une esthétique fondée sur l'individualisme, l'innovation formelle et la liberté expressive, conçue comme un contre-discours artistique à « l'autoritarisme » soviétique. Ces conceptions esthétiques antagonistes ne relèvent pas seulement de préférences culturelles ; elles participent activement à la construction d'identités politiques opposées sur la scène internationale.

A. L'URSS : Du ballet impérial au ballet soviétique

« De tous les arts de la scène hérités du passé, c'est le ballet qui portait le plus grand nombre de traces de la société d'exploitation. » - Yuri Slonimskii.²⁸

Le ballet est né dans les cours de la Renaissance italienne au 15^e siècle. Il s'est ensuite développé dans les cours royales européennes, et s'est progressivement institutionnalisé, codifié et académisé en France. Au 16^e siècle, Catherine de Médicis, épouse italienne du roi Henri II de France, a introduit le ballet à la cour française et

²⁸ SLONIMSKIĬ Yuri, *Sovetskii balet. Materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra*, Moscou, Léninegrad : Iskustvo, 1950, p. 44. Cité par: EZRAHI Christina, *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2012, p. 25.

commencé à le financer.²⁹ Cela a permis à Paris de devenir le centre du monde du ballet. Cependant, à partir du 19^e siècle, ce centre de gravité s'est déplacé vers l'Est, en direction de la Russie impériale. Les danseurs russes sont rapidement devenus la référence ultime en matière d'excellence dans le ballet.³⁰

Ce chapitre s'attache à comprendre comment l'héritage tsariste, construit autour de la cour, du prestige et de l'excellence artistique, s'est reconfiguré au sein du projet culturel soviétique après la Révolution de 1917. Au cœur de ce projet se trouvait la volonté de transformer la société en une nouvelle civilisation socialiste, en mobilisant notamment l'éducation comme principal levier. L'art, dans ce cadre, était également mis au service de l'idéologie, utilisé comme un outil de diffusion de la loyauté politique et des valeurs socialistes.³¹

1. Réinterprétation soviétique de l'héritage impérial au moment révolutionnaire

Le ballet est introduit en Russie à la fin du 17^e siècle, sous le règne de Pierre le Grand qui a entamé un projet d'eupéanisation de la Russie, et la première représentation de ballet dans le pays est pensée avoir eu lieu en 1673.³² Tout au long du 18^e siècle, cet art s'est développé et s'est épanoui sous l'influence des traditions françaises et italiennes. Néanmoins, dès le premier quart du 19^e siècle, les danseurs russes formés à l'École impériale de théâtre (connue après la Révolution de 1917 sous le nom d'Institut chorégraphique d'État de Léninegrad, puis renommée Académie de ballet Vaganova en 1957) ont commencé à dominer la scène chorégraphique du pays.

Fondée en 1738, sous le règne de l'impératrice Anne à l'initiative du maître de ballet français Jean-Baptiste Landé, cette école a joué un rôle central dans le développement du ballet russe.³³ Dans ses premières années, l'enseignement y était

²⁹ *A Brief History of Ballet*, Pittsburgh Ballet Theater, <https://pbt.org/community/resources-audience-members/ballet-101/brief-history-ballet/> (consulté le 4 août 2025).

³⁰ BELOVA Evdokia et BOCHARNIKOVA E., *The Great History of Russian Ballet : Its Art and Choreography*, Parkstone Press International, New York, 2021, p. 22.

³¹ EZRAHI, *op. cit.*, p. 3.

³² *History of the Russian Ballet*, Seton Hall University, <https://www.shu.edu/arts-sciences/news/history-of-the-russian-ballet.html> (consulté le 17 juin 2025).

³³ *History of the Academy*, Vaganova Ballet Academy, <https://vaganovaacademy.ru/academy-eng/history-eng.html> (consulté le 17 juin 2025).

assuré principalement par des maîtres venus d'Europe occidentale, parmi lesquels le français Marius Petipa occupait une place essentielle. Arrivé à Saint-Petersbourg en 1847, il a entamé une carrière de soixante-trois ans, dite « sous quatre tsars », au cours de laquelle il a créé quarante-six ballets originaux.³⁴ En collaboration avec Piotr Ilitch Tchaïkovski, il a signé les trois chefs-d'œuvre classiques les plus emblématiques du 19^e siècle : *Le Lac des cygnes*, *La Belle au bois dormant* et *Casse-Noisette*. Ces œuvres jouent encore un rôle central dans les répertoires de nombreuses compagnies de ballet à travers le monde.

Au cours du temps, le ballet russe a continué de prospérer, s'appuyant sur les solides bases posées par les maîtres français et italiens. Vers la fin du 18^e siècle, l'école a commencé à former des danseurs, des danseuses et des enseignants russes, contribuant ainsi à l'émergence d'une identité chorégraphique de plus en plus russe.³⁵ Ivan Valberg était l'un des premiers enseignants russes issus de l'École impériale.³⁶ C'est dans ce contexte qu'apparaissent les grandes troupes de ballet du Bolchoï à Moscou et du Mariinsky à Saint-Petersbourg, dont le développement était directement encouragé par la Cour.³⁷ Avant la Révolution de 1917, ces deux compagnies étaient les seules à porter le titre impérial accordé par le tsar. En bénéficiant d'un statut exceptionnel, elles jouissaient d'une protection directe du tsar et d'un accès privilégié aux ressources publiques, ce qui leur permettait de maintenir une présence permanente et prestigieuse sur la scène artistique de Russie.³⁸

En même temps, une culture de théâtres privés se florissait dans la campagne où les serfs étaient formés à jouer des pièces de théâtre, des ballets et des œuvres musicales pour des propriétaires foncières.³⁹ Cette tradition a pris fin avec l'émancipation des serfs en 1861 et une nouvelle période a commencé après l'abolition du monopole impérial sur les théâtres de Saint-Petersbourg et de Moscou en 1882,

³⁴ LOBET Marcel, *La Danse*, collection "Encyclopédie par l'image", Hachette, Paris, 1958, p. 22.

³⁵ LIFAR Sergei, "The Russian Ballet in Russia and in the West", *The Russian Review*, vol. 28, no. 4, Octobre 1969, p. 396.

³⁶ *History of the Academy*, Vaganova Ballet Academy, <https://vaganovaacademy.ru/academy-eng/history-eng.html> (consulté le 17 juin 2025).

³⁷ Ministère de la Culture de la Fédération de Russie, *Rapport national sur la politique culturelle de la Fédération de Russie*, dans *La politique culturelle de la Fédération de Russie*, Programme européen d'examen des politiques nationales de développement culturel, Conseil de l'Europe – Conseil de la coopération culturelle, Strasbourg, 1998, p. 43.

³⁸ EZRAHI, *op. cit.*, p. 3.

³⁹ ROOSEVELT, Priscilla, *Life on the Russian Country Estate: A Social and Cultural History*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 130.

permettant l'essor de l'initiative privée.⁴⁰ Par contre, même si cela a conduit à la création de nouvelles maisons d'opéra et de théâtre à vocation commerciale à travers le pays, ces initiatives privées présentaient rarement des ballets en soirée complète. Le ballet y était généralement réduit à des séquences dansées intégrées à des productions lyriques plus vastes. Cela s'expliquait par le fait que, même s'ils étaient financés par des aristocrates ou des membres de la noblesse, ces théâtres ne disposaient pas des vastes ressources et du soutien institutionnel dont bénéficiaient le Mariinsky et le Bolchoï grâce à leurs statut impérial.

Parmi toutes les formes artistiques, le ballet incarnait le joyau de la culture de la cour aristocratique en Russie impériale. Pour la dynastie Romanov, il constituait un moyen d'expression culturelle servant à célébrer la grandeur du régime tsariste. Les élèves de l'École impériale étaient considérés comme membres de la maison impériale, et les danseurs de ballet étaient employés par la cour, se produisant régulièrement devant la famille royale.⁴¹ Réservé aux élites, les spectacles de ballet étaient largement inaccessibles aux classes populaires. On pourrait alors s'attendre à ce qu'une forme d'art aussi élitiste soit rejetée par les bolcheviques après la Révolution de 1917. Pourtant, la Révolution bolchevique n'a pas véritablement rompu la continuité historique du ballet russe.⁴²

Dans les premiers jours qui ont suivi la Révolution bolchevique, les artistes des deux théâtres impériaux, le Mariinsky et le Bolchoï, se sont montrés réticents à collaborer avec le nouveau régime. Dès le 27 octobre 1917, juste quelques jours après la prise du pouvoir par les bolcheviques, les spectacles ont été suspendus dans les deux institutions et, le 19 novembre, les artistes du Bolchoï ont publié une déclaration condamnant les violences révolutionnaires.⁴³ Certes, la résistance s'est fait entendre plus fortement au sein des compagnies d'opéra et des orchestres, tandis que les troupes de ballet ont adopté une attitude relativement plus neutre ; mais cela ne signifie pas qu'il n'y ait eu aucune réticence à collaborer avec le nouveau régime dans le monde du ballet non plus.

⁴⁰ PATOUILLET Jules, "L'histoire du théâtre russe : essai de bibliographie critique", *Revue des Études Slaves*, vol. 2, no 1–2, 1922, p. 139.

⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴² LOBET Marcel, *La Danse*, collection "Encyclopédie par l'image", Hachette, Paris, 1958, p. 32.

⁴³ SOURITZ Elizabeth, *Soviet Choreographers in the 1920s*, traduit du russe en anglais par Lynn Visson, Durham: Duke University Press, Durham et Londres, 1990, p. 42.

Avant qu'une normalisation relative ne s'installe dans le pays, plusieurs tentatives ont été nécessaires de la part du nouveau Commissariat du peuple à l'instruction (*Narkompros*), l'organisme soviétique chargé de l'éducation, de la culture et des arts après la Révolution de 1917, pour convaincre les théâtres de reprendre leurs activités. Le Bolchoï n'a recommencé à se produire qu'à partir du 21 novembre 1917, tandis que le Mariinsky n'a cédé qu'en janvier 1918.⁴⁴ Néanmoins, les spectacles se sont poursuivies tout au long de la Guerre civile (1917-1922), dans des conditions extrêmement précaires, marquées par des pénuries de combustible et de nourriture. Cet écart frappant entre l'univers magique des fées et des princesses sur scène et la misère dans les coulisses illustre un paradoxe du début de l'ère soviétique : le ballet impérial avait trouvé sa place même dans une société en pleine transformation révolutionnaire.

La Révolution a également provoqué une vague massive d'émigration d'artistes russes à travers le monde, parmi lesquels étaient des compositeurs comme Igor Stravinsky, Sergueï Rachmaninov ou Sergueï Prokofiev, et des chorégraphes et danseurs tels que Michel Fokine et Anna Pavlova.⁴⁵ Outre ceux qui ont quitté le pays, de nombreux artistes ont été affectés par la détérioration des conditions de vie pendant la Guerre civile ; certains sont tombés gravement malades, d'autres sont morts. Pour mesurer l'ampleur, on estime qu'entre 1919 et 1920, le théâtre Mariinsky a perdu environ 40 % de ses danseurs.⁴⁶

Cependant, il serait réducteur de considérer que la Révolution n'a eu qu'un impact négatif sur le monde artistique. Pour de nombreux intellectuels et artistes longtemps soumis à la censure, à l'exil ou à l'emprisonnement sous le régime tsariste, la Révolution de 1917 a offert une opportunité d'exploration artistique et une liberté créative qui n'auraient pas été possibles auparavant.⁴⁷ Ces artistes de l'avant-garde russe comme Kasimir Malevitch ou Nikolaï Roslavets ont joué un rôle décisif dans les institutions culturelles, artistiques, architecturales, scientifiques et éducatives du

⁴⁴ EZRAHI, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵ En effet, Stravinsky et Pavlova avaient quitté la Russie avant la Révolution pour présenter leurs œuvres avec les *Ballets russes*, dont il sera question plus en détail dans les chapitres suivants. La Révolution a cependant rendu leur choix de rester en Occident définitif. Rachmaninov a quitté l'URSS en décembre 1917 pour s'installer aux États-Unis. Prokofiev a quitté le pays en 1918, s'établissant d'abord aux États-Unis puis en France, avant de revenir en URSS en 1936. Fokine a également quitté la Russie en 1918 avec les *Ballets russes* et il s'est ensuite installé aux États-Unis.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi, *Rus Avangardı. Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek*, Sabancı Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018, p. 10.

nouveau régime. Par les discussions qu'ils ont menées sur la place de l'art dans la nouvelle société russe, ces artistes ont fait de la rupture politique qui s'est produite avec la Révolution, une source de pouvoir transformateur dans l'histoire de l'art.⁴⁸

Au cœur de la politique culturelle de la Révolution se trouvait une profonde fracture idéologique. D'un côté étaient les *Vpered*, un courant marxiste mettant l'accent sur la culture comme levier essentiel de l'émancipation prolétarienne et d'une véritable transformation sociale ou politique.⁴⁹ Menés par Aleksandr Bogdanov, les *Vperedistes* ont fondé le *Proletkult*, un mouvement artistique et intellectuel né en 1917 qui visait à créer une culture spécifiquement prolétarienne, affranchie de toute influence bourgeoise. Le *Proletkult* opérait sous l'autorité du *Narkompros*, mais bénéficiait d'un budget semi-indépendant et d'un accès aux ressources étatiques, ce qui lui accordait une certaine autonomie.

De l'autre côté, il y avait ceux qui prônaient une approche plus conciliante vis-à-vis de l'héritage impérial, en intégrant des éléments de la culture existante dans le nouveau projet soviétique. Anatoli Lounatcharski, premier commissaire du peuple à l'instruction (la tête du *Narkompros*), même s'il était *Vpederiste*, faisait partie des défenseurs de l'assimilation critique des chefs-d'œuvre du passé. Vladimir Ilitch Lénine, le chef du gouvernement soviétique, lui aussi, était plus favorable à cette position, plutôt parce qu'il se méfiait du *Proletkult*, dirigé par son rival Bogdanov, qu'il considérait comme trop indépendant du contrôle du Parti. Par contre, il n'était pas tout à fait convaincu que le ballet en particulier méritait d'être préservé dans le nouveau régime. D'après les mémoires de Lounatcharski, Lénine était réticent à consacrer des ressources à un art qu'il considérait comme typique de la culture des propriétaires fonciers et privilégiait plutôt des formes artistiques plus modernes comme le cinéma qu'il percevait comme plus proche de la réalité.⁵⁰

Bien que les représentations de ballet aient continué pendant la Guerre civile, leur avenir dans le nouveau régime restait incertain. Le ballet était perçu par beaucoup des bolcheviques comme un art élitiste, dépassé et étroitement lié à l'héritage tsariste.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ HOFFMAN David L., *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917–1941*, Cornell University Press, Ithaca, 2003, p. 38.

⁵⁰ KHITROVA Daria, “‘This Is No Longer Dance’: Media Boundaries and the Politics of Choreography in The Steel Step”, *Critical Inquiry*, vol. 40, no 3, printemps 2014, p. 136.

C'est pourquoi il est rapidement devenu un enjeu central dans les débats sur la politique culturelle soviétique. La question principale était la suivante : est-ce qu'il faut le préserver ou bien le remplacer par une forme d'expression plus en accord avec les idéaux prolétariens ?

Le *Proletkult* considéraient le ballet non seulement comme héritage de l'aristocratie, mais aussi comme fondamentalement incompatible avec la vision matérialiste du monde promue par le nouveau régime. À leurs yeux, les récits centrés autour de princes, de fantômes ou de royaumes contredisaient l'esthétique socialiste fondée sur la réalité et la lutte des classes. Plus encore, la structure hiérarchique du ballet, incarnée notamment par la séparation rigide entre la *prima ballerina* et le *corps de ballet*, leur apparaissait comme une reproduction symbolique de la société de classes qu'ils voulaient renverser.⁵¹

Face à la position radicale du *Proletkult*, Lounatcharski, qui était profondément attaché aux arts et au patrimoine culturel russe, a essayé de convaincre ses camarades bolcheviques pour préserver les théâtres impériaux et leurs troupes de ballet et de l'opéra. En tant que chef du *Narkompros*, il était chargé du maintien de ces institutions et les décisions relatives à leur futur dans le nouveau régime.⁵² Il estimait que les théâtres d'État s'inscrivaient dans une tradition artistique qui méritait d'être sauvegardée, et s'est engagé activement pour garantir leur survie.

La politique culturelle à l'égard de ces théâtres est rapidement devenue un enjeu conflictuel, tant au sein du Parti qu'auprès de nombreux artistes d'avant-garde, pour qui l'opéra et le ballet étaient intrinsèquement non prolétariens et sans lien avec la vie contemporaine.⁵³ Lénine, quant à lui, avait peu d'intérêt pour la question, et estimait que la mission éducative du *Narkompros* avait davantage d'importance que le sort des grands théâtres. Mais pour Lounatcharski, le théâtre, comme le ballet, représentait un

⁵¹ La *prima ballerina* (danseuse étoile dans le contexte français) désigne la danseuse principale d'une compagnie de ballet. Elle occupe le rang le plus élevé de la hiérarchie artistique et interprète les grands rôles du répertoire classique. Tous les danseurs ne parviennent pas à ce statut, bien qu'ils commencent généralement leur carrière au sein du *corps de ballet*, c'est-à-dire l'ensemble des danseurs qui exécutent les parties chorégraphiques collectives. Constituant la colonne vertébrale de la troupe, le corps de ballet agit comme un chœur silencieux : il doit offrir une unité parfaite, parfois jusqu'à l'immobilité, pour mettre en valeur la soliste.

⁵² EZRAHI, *op. cit.*, p. 22.

⁵³ *Ibid.*, p. 23.

asset culturel que le prolétariat ne devait pas rejeter, mais s'approprier afin de la mettre au service de ses propres objectifs. Il comprenait également que la destruction d'un tel patrimoine artistique aurait nui gravement à l'image internationale du régime. Cette position a finalement été adoptée par le Parti, notamment grâce à la ténacité de Lounatcharski et au soutien pragmatique de Lénine, et ces institutions ont pu être maintenues en activité malgré les difficultés économiques de la Guerre civile et les débats idéologiques internes au sein des bolcheviques.⁵⁴

Une fois le débat résolu en faveur de la conservation du ballet, une nouvelle question s'est posée : comment l'intégrer au programme culturel soviétique ? Le premier geste, à la fois symbolique et concret, a été l'ouverture du ballet, jusque-là réservé aux élites de l'époque impériale, aux masses populaires. S'appuyant sur les principes formulés par les futuristes dans leur « Décret n°1 sur la démocratisation des arts », le programme du Parti bolchevique adopté en mars 1919 comprenait une section dédiée à l'instruction du peuple.⁵⁵ Il prévoyait une campagne d'éducation visant l'émancipation intellectuelle et l'élévation du niveau culturel de la population, appelant à un accès généralisé aux formes d'art jusqu'alors inaccessibles aux classes inférieures.⁵⁶

Avant 1917, le ballet était principalement implanté à Saint-Pétersbourg et à Moscou, et son public se composait en grande partie de membres de la noblesse, de diplomates, d'officiers supérieurs et de la grande bourgeoisie. Dans les places les moins chères des théâtres, on trouvait parfois des petits bourgeois, de jeunes officiers, des étudiants ou encore des familles de la classe moyenne supérieure, mais seulement lors des matinées. En dehors de ces cercles urbains privilégiés, les Russes ordinaires n'étaient pas seulement exclus de ce spectacle, mais il est même peu probable qu'ils en avaient la moindre connaissance. À partir de la période de la Guerre civile, des billets de théâtre gratuits ont été distribués aux organisations, aux usines et aux unités militaires, dans le cadre du nouveau programme culturel du Parti bolchevique.⁵⁷ Cette

⁵⁴ FITZPATRICK Sheila, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917–1921*, Cambridge University Press, 1970, pp. 139-161.

⁵⁵ *The 1919 Program of the CPSU* (Adopté en 22 Mars 1919 dans le 8^e Congrès du Parti Communiste Russe), <https://www.marxists.org/history/etol/newspape/isr/vol22/no04/rcpb.html>, (consulté le 27 Juillet 2025).

⁵⁶ EZRAHI, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁷ *Ibid.*

politique a permis de toucher un public entièrement nouveau et a transformé en profondeur la fonction sociale du ballet. Il ne représentait plus un signe de privilège, mais devenait un moyen pour le prolétariat de légitimer, symboliquement, sa domination en investissant les lieux emblématiques de l'ancien régime.

Une fois cette légitimation idéologique acquise et le ballet sauvé de la marginalisation, une seconde tâche s'est imposée à l'État soviétique : faire du ballet un outil culturel encadré et dirigé par l'État.

2. L'État comme moteur et arbitre de la création artistique

L'intégration du ballet dans le projet soviétique ne s'est pas limitée à sa sauvegarde idéologique : il s'agissait désormais d'en faire un instrument parfaitement aligné avec les objectifs de l'État soviétique. La mainmise soviétique sur le ballet s'inscrit dans une double logique : celle d'un héritage impérial réinterprété, et celle d'un projet totalitaire visant à monopoliser les moyens de production et de diffusion symbolique. Comme le constate Hans Morgenthau, il y a une tendance des régimes autoritaires, d'encadrer et discipliner la culture au nom d'un récit idéologique unifié, et le cas du ballet soviétique en fait une preuve parfaite.⁵⁸

À la veille de la Révolution, les crises politiques et sociales, de la guerre russo-japonaise (1904-1905) à la Première Guerre mondiale (1914-1918), avaient déjà fragilisé le régime tsariste. À la suite de la Révolution de 1917, un vaste projet d'alphabétisation et de transformation culturelle a été lancé par le nouveau régime soviétique. Comme évoqué dans la section précédente, cette période était marquée par des débats idéologiques intenses autour de la place et du rôle de l'art dans la société révolutionnaire. Au-delà de ces divergences théoriques, le régime bolchevique a très tôt cherché à structurer sa politique culturelle autour d'un objectif central : élever le niveau culturel des masses, que le chef du gouvernement soviétique Lénine considérait comme figé dans un stade pré-bourgeois. Selon lui, cette élévation nécessitait un

⁵⁸ MORGENTHAU, *op. cit.*, p. 41.

encadrement direct du domaine artistique et intellectuel par le Parti, notamment à travers le contrôle des arts, de la littérature et du répertoire théâtral.⁵⁹

Cette volonté de structuration s'est accompagnée par d'initiatives en matière d'alphabétisation, d'éducation populaire et de diffusion artistique, mené par le *Narkompros*. Ce dynamisme a culminé au début des années 1920, avec la formalisation progressive d'un projet culturel bolchevique centralisé. Dans ce contexte, le *Proletkult* a progressivement été relégué au second plan. Le Parti a repris certaines de ses missions fondatrices, notamment les idéaux des *Vperedistes*, mais en supprimant son autonomie, au profit d'un ordre plus centralisée et conforme à la ligne officielle.⁶⁰

Dans les premières décennies du régime soviétique, la pratique du ballet est restée circonscrite à deux centres historiques : Moscou, nouvelle capitale politique de l'Union soviétique, et Saint-Petersbourg (rebaptisé Leningrad en 1924), ancienne capitale impériale et berceau du ballet russe.⁶¹ Cette concentration prolongeait l'héritage impérial, puisque les deux principales institutions, le Théâtre Mariinsky et le Théâtre Bolchoï, conservaient une place centrale dans la vie culturelle du pays.

Leningrad bénéficiait d'un avantage symbolique et artistique important en tant que siège du ballet impérial. Le Théâtre Mariinsky, nommé en l'honneur de l'impératrice Maria Alexandrovna, a été renommé *GATOB* (Théâtre académique d'État d'opéra et de ballet) après la Révolution, dans un effort explicite d'effacement des références monarchiques.⁶² Cette logique a continué sous Joseph Staline, Secrétaire général du Comité central du Parti communiste de l'URSS, lorsque l'institution a reçu le nom de Théâtre Kirov, en hommage à Sergueï Kirov, un dirigeant bolchevique assassiné en 1934. Le remplacement du nom d'une impératrice par celui d'un martyr soviétique illustre clairement la volonté du régime de rompre avec l'héritage impérial et de construire une nouvelle mémoire soviétique. Enfin, après la dissolution de l'URSS en 1991, le théâtre a retrouvé son nom d'origine dans le cadre

⁵⁹ DE LIENCOURT François, "Le théâtre, le pouvoir et le spectateur soviétiques", *Cahiers du Monde russe*, vol. 2, no 2, 1961, pp. 167–168.

⁶⁰ DAVID-FOX Michael, "What is Cultural Revolution?", *The Russian Review*, vol. 58, No. 2 (Avril 1999), p. 182.

⁶¹ POUNCY Carolyn, "Stumbling Toward Socialist Realism: Ballet in Leningrad, 1927-1937", *Russian History*, été 2005, Vol. 32, No. 2, p. 174.

⁶² "Mariinsky Theatre", *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Mariinsky-Theatre> (consulté le 15 juillet 2025).

d'un vaste dé-soviétisation. La restitution de l'appellation Mariinsky en 1992 était un effort explicite de recouvrer les racines historiques de l'institution. Cette évolution souligne combien le nom du théâtre a constamment reflété l'idéologie dominante de chaque époque.

À la différence du Mariinsky, dont l'histoire est étroitement liée à la Cour impériale, le Théâtre Bolchoï s'inscrivait dans une tradition plus aristocratique et urbaine. Fondé à la fin 18^e siècle, il était soutenu par l'aristocratie moscovite.⁶³ Il a d'abord fonctionné sous forme de concessions privées, avant d'obtenir progressivement le statut de théâtre impérial sous le règne de Catherine II, une reconnaissance plus tardive que celle de Mariinsky. Après la Révolution de 1917, le Bolchoï a connu une transformation symbolique importante aussi. Le 13 mars 1918, que deux semaines après sa dernière représentation impériale, il a accueilli une « représentation solennelle et libre », marquée par l'interprétation de *L'Internationale*⁶⁴ pour la première fois sur sa scène.⁶⁵ Lieu de spectacle devenu aussi espace de rassemblement politique, le Bolchoï s'est rapidement imposé comme un symbole de la nouvelle époque. Sa réinvention illustre la manière dont le pouvoir soviétique a cherché à s'approprier des institutions existantes pour y projeter sa propre légitimité.

À partir de la fin des années 1920, avec la montée en puissance de Staline, les débats idéologiques du début de l'ère soviétique ont laissé place à un système culturel fortement centralisé, dans lequel l'État stalinien avait imposé un contrôle strict sur les arts.⁶⁶ Le lancement du premier plan quinquennal en 1928 annonçait déjà un durcissement des politiques culturelles qui allait devenir emblématique de l'ère stalinienne. Ce plan mettait l'accent sur l'élargissement de la consommation artistique par les masses prolétariennes ainsi que sur la réorganisation de la production artistique sous la tutelle directe du Parti parmi ses objectifs culturels principaux.⁶⁷

⁶³ "History", *Bolshoi Theatre*, <https://www.bolshoi.ru/en/about/history> (consulté le 15 juillet 2025).

⁶⁴ *L'Internationale* est un chant emblématique du mouvement ouvrier qui a été utilisé comme hymne national de l'URSS de 1918 à 1944. Les paroles ont été écrites en 1871 par Eugène Pottier, tandis que la musique a été composée en 1888 par Pierre Degeyter ; "L'Internationale", *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/The-Internationale> (consulté le 26 juillet 2025).

⁶⁵ Bolshoi Theatre, *op. cit.*

⁶⁶ BLUM Alain, DAUCÉ Françoise, ELIE Marc et OHAYON Isabelle, *L'Âge soviétique : une traversée de l'Empire russe au monde postsoviétique*, Armand Colin, Paris, 2021, p. 304.

⁶⁷ FOX Cindy J., "The Politics of Culture in the USSR: Art and the Soviet Government", *The Fletcher Forum*, vol. 1, no 2, 1986, p. 210.

Le départ de Lounatcharski du *Narkompros* en 1929 a marqué la fin d'une ère plus expérimentale sous l'influence des artistes d'avant-garde. Les nouveaux responsables culturels ne ressemblaient plus aux figures révolutionnaires, et avaient une orientation plus conforme à la ligne officielle du Parti.⁶⁸ En même temps, la bureaucratie s'est imposée comme un acteur central dans la gestion du champ artistique. Bien que le principe de la *partijnost*, selon lequel toute création devait servir l'idéologie du Parti, avait existé dès les débuts du régime, c'est sous Staline qu'il a pris une forme beaucoup plus rigide.⁶⁹ Sous Staline, la fonction éducative de l'art, telle que défendue par Lénine, a été profondément transformée en une fonction de propagande.⁷⁰

Ce processus a été institutionnalisé en 1936 avec la création du Comité aux affaires artistiques (*Komitet po delam iskusstv*), une structure directement subordonnée à Staline et fonctionnant de fait comme un ministère de la Culture.⁷¹ Ce comité comprenait plusieurs sous-organes spécialisés, dont le plus important pour ce travail était le Comité principal des répertoires (*Glavrepertkom*), initialement fondé en 1923. Son champ de compétence couvrait tous spectacles de ballet, de théâtre, de l'opéra, et en effet plus généralement, toutes les productions scéniques et musicales destinées à un large public. Le *Glavrepertkom* ne se contentait pas d'autoriser ou d'interdire des œuvres, il exerçait également une mission de surveillance continue. Même après avoir approuvé un spectacle, il continuait à contrôler les représentations afin de vérifier leur conformité permanente à la ligne idéologique du Parti.⁷² Les inspecteurs de *Glavrepertkom* occupaient une position permanente au sein des compagnies de ballet et de théâtre pour examiner et d'approuver, avant toute représentation, les livrets, les partitions et même les décors, pour assurer leur conformité avec les critères imposés par l'État.

En plus de ce mécanisme strict de censure artistique et surveillance continue, l'État soviétique exerçait également du contrôle sur les arts à travers un système de financement et de légitimation qui rendait les artistes dépendants de sa volonté. Les

⁶⁸ BLUM et al., *op. cit.*, pp. 34–35.

⁶⁹ DE LIENCOURT, *op. cit.*, p. 170.

⁷⁰ FOX, *op. cit.*

⁷¹ Ministère de la Culture de la Fédération de Russie, *op. cit.*, p. 48.

⁷² GOLOVSKY Valery, "Is There Censorship in the Soviet Union? Methodological Problems of Studying Soviet Censorship", *Kennan Institute for Advanced Russian Studies*, no. 201, 1984, p. 13.

artistes étaient considérés comme fonctionnaires d'État dans le domaine culturel et recevaient des subventions publiques. Le principal moteur financier de la création, le Fonds artistique de l'URSS géré par l'Union des artistes, est fondé en 1940.⁷³ Il prélevait une partie des salaires des membres et récupérait les subventions étatiques. Pour être reconnu comme artiste professionnel, il fallait être membre d'une union. Cette adhésion permettait d'accéder aux ressources, mais elle exigeait une conformité idéologique aussi. Il y avait également un système de distinctions honorifiques : le prestigieux titre d'Artiste du peuple, créé en 1936, le Prix Staline ou l'Ordre de Lénine offraient reconnaissance et privilèges matériels qui récompensaient la loyauté des artistes à l'idéologie de l'État. Cela créait aussi une hiérarchie entre les artistes qui recevaient ces distinctions et ceux qui en étaient privés, montrant que, tout en critiquant l'ancien système inégalitaire, les soviétiques reproduisaient eux-mêmes la même logique.

En parallèle à la mise en place d'un appareil de contrôle administratif strict sur les arts, l'État soviétique a lancé, à partir des années 1930, une politique ambitieuse visant à sortir le ballet du monopole de Léninegrad et Moscou, et à l'étendre à l'ensemble du territoire. Cette stratégie visait à rendre l'art accessible aux masses et construire un espace culturel soviétique homogène, incarnant les valeurs du socialisme jusque dans les régions les plus éloignées, comme mentionné ci-dessus. Cela s'inscrivait dans le cadre du principe du « national dans la forme, socialiste dans le contenu », une doctrine qui permettait d'intégrer les identités locales tout en consolidant l'unité idéologique de l'État soviétique.⁷⁴

Au cœur de ce dispositif se trouvait l'École de chorégraphie de Leningrad, devenue plus tard l'Académie Vaganova, dont les diplômés étaient systématiquement envoyés dans les théâtres régionaux, nouvellement créés ou réorganisés. Ils y ont fondé des écoles, formé des danseurs locaux, implanté la méthode Vaganova et diffusaient un répertoire standardisé composé à la fois de classiques, et de ballets soviétiques approuvés. Les effets de cette politique s'étaient fait sentir dans toutes les régions de l'URSS. Perm, par exemple, était devenue la troisième capitale du ballet après

⁷³ "The Soviet Creative", *Russian Life*, 5 avril 2021, <https://www.russianlife.com/the-russia-file/the-soviet-creative/> (consulté le 20 juillet 2025).

⁷⁴ MARTIN Terry, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*. Ithaca: Cornell University Press, 2001, p. 25.

l'évacuation de la compagnie de Kirov et l'École de chorégraphie de Leningrad vers cette ville d'Oural pendant la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), tandis qu'à Novossibirsk, la construction d'un immense théâtre montrait la volonté de faire de la Sibérie un centre culturel.⁷⁵ En dehors de la Russie, dans les autres républiques soviétiques, des troupes nationales d'opéra et de ballet ont vu le jour aux grandes villes comme Kiev, Tbilissi ou Erevan.

La mort de Staline en 1953 et la période de Détente qui a suivi ont entraîné un certain relâchement du contrôle totalitaire sur les répertoires artistiques. Toutefois, cela n'a pas mis fin à la tutelle exercée par l'État sur le champ culturel, ce contrôle s'est simplement transformé.⁷⁶ Les comités culturels existants ont été regroupés sous l'autorité du nouveau ministère soviétique de la Culture (*Minkult*), fondé en 1953, donnant naissance à une structure plus bureaucratique et institutionnalisée.⁷⁷ Cette machine administrative de gestion culturelle n'a cessé de se développer, notamment au cours des années 1960. Dans ce nouveau contexte au plein milieu de la Guerre froide, la fonction principale du ballet ne relevait plus autant du contrôle idéologique interne que de la projection extérieure de la puissance soviétique. Le *Minkult* a alors développé une politique culturelle tournée vers l'étranger, où les tournées du Bolchoï et du Kirov ont été utilisées comme des instruments de diplomatie. Ce point sera approfondi dans la deuxième partie de ce travail.

Vers la fin de la Guerre froide, l'URSS a engagé, à partir de 1985, une série de réformes politiques et économiques sous la direction de Mikhaïl Gorbatchev. Parmi elles figuraient la *glasnost*, une volonté de transparence accrue entre l'État et les citoyens, et la *perestroïka*, un programme de restructuration en profondeur, notamment sur le plan économique.⁷⁸ Ces changements ont eu des répercussions notables sur les politiques culturelles de l'État. Dans un contexte de recherche de légitimité démocratique tant à l'intérieur qu'à l'international, la sphère artistique est progressivement devenue un terrain d'expérimentation pour ces changements. Le

⁷⁵ "Perm Ballet", *Dance Open: International Ballet Festival*, <https://danceopen.com/en/57-dance-open-persons/dance-open-companies/615-perm-ballet-eng> (consulté le 24 juillet 2025).

⁷⁶ CHWIEJDA Ewelina, "'Thaw' in the Art of the 1950s", traduit du polonais vers l'anglais par Mikołaj Sekrecki, <https://hi-storylessons.eu/article/thaw-in-the-art-of-the-1950s/> (consulté le 24 juillet 2025).

⁷⁷ Ministère de la Culture de la Fédération de Russie, *op. cit.*

⁷⁸ LE MENESTREL Didier, "Glasnost et perestroïka !", *Les Échos*, 10 décembre 2007, mis à jour le 6 août 2007, <https://www.lesechos.fr/2007/12/glasnost-et-perestroika-1076996> (consulté le 5 août 2025).

relâchement du contrôle administratif sur les institutions culturelles, y compris les théâtres et compagnies de ballet, traduisait une volonté d'ouverture.⁷⁹

Cette évolution s'est manifestée dès 1986, notamment lors du 5^e congrès de l'Union des cinéastes, où, pour la première fois, les pratiques d'ingérence de l'État dans la création artistique ont été publiquement critiquées.⁸⁰ Ce moment a marqué une prise de conscience collective sur la nécessité de réformer le rapport entre pouvoir politique et expression artistique. À partir de 1987, plusieurs théâtres ont vu la suppression progressive des procédures d'attestation préalable des spectacles par les autorités culturelles, avant que cette mesure ne soit abolie à l'échelle nationale en 1988.⁸¹ Dans le domaine du ballet, ces évolutions ont permis un assouplissement partiel du répertoire imposé et une plus grande marge d'initiative pour les artistes et chorégraphes. Le contrôle idéologique n'a pas complètement disparu, mais la fin des années 1980 a quand même ouvert un espace de liberté artistique qui n'existait pas depuis l'époque stalinienne.

3. Esthétiques et narration soviétiques au service d'un récit idéologique

Le contrôle centralisé de l'appareil artistique pendant la plus grande partie de la Guerre froide a permis à l'État soviétique de mettre en place un soutien matériel exceptionnel aux compagnies de ballet, bien supérieur à ce que permettaient la plupart des systèmes occidentaux fondés sur le marché. Dotées de ressources publiques considérables, des institutions comme le Bolchoï ou le Kirov sont devenues les vitrines de l'excellence soviétique. Ce soutien financier s'accompagnait d'un encadrement idéologique rigoureux, destiné à façonner une production artistique conforme aux normes désignées par le Parti.⁸²

Pendant la Guerre civile, les contraintes budgétaires et artistiques, dues notamment à l'exode de danseurs et de chorégraphes, rendaient difficile la création de nouvelles productions de ballet. Les théâtres encore en activité se contentaient ainsi de

⁷⁹ BUXTON Jennifer L., *Perestroika Pirouettes and Glasnost Glissés: The Kirov and the Bolshoi Ballet, 1977–1991*, (mémoire de master), University of North Carolina at Chapel Hill, 2013, p. 2.

⁸⁰ Ministère de la Culture de la Fédération de Russie, *op. cit.*, p. 50.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² EZRAHI, *op. cit.*, p. 4

reprendre les grands classiques de l'époque impériale. Par exemple, lors de la saison théâtrale 1918-1919 du Mariinsky, le répertoire de ballet se composait des ballets de Marius Petipa tels que *La Belle au bois dormant*, *Le Lac des cygnes*, *Raymonda*, *La Fille mal gardée*, *Le Corsaire*, ainsi que *Le Petit Cheval bossu*, un ballet du chorégraphe français Arthur Saint-Léon conçu à l'origine pour le théâtre impérial Mariinsky.⁸³ Selon les programmes du Mariinsky de l'époque, *La Belle au bois dormant* a été l'un des tout premiers ballets remis en scène lorsque la compagnie a repris ses représentations après les grèves qui avaient suivies la Révolution de 1917, avec une première performance donnée le 10 janvier 1918.⁸⁴ Le succès de ces ballets classiques auprès du nouveau public, mentionné dans la première section de ce chapitre, a permis au chef du *Narkompros*, Anatoli Lounatcharski de défendre leur préservation au sein du nouveau système soviétique. Inspiré par l'enthousiasme que le public montrait envers le ballet et par sa popularité croissante, Lounatcharski a défendu que le ballet détenait un potentiel de propagande capable d'installer une conscience collective chez le spectateur.⁸⁵

Avec la fin de la Guerre civile, les débats menés au sein du *Proletkult*, du *Narkompros*, ainsi que du Parti dans son ensemble, ont également eu des répercussions sur le monde du ballet aux années 1920. Sous l'influence des courants avant-gardistes, et grâce à la relative liberté artistique permise sous Lounatcharski, plusieurs tentatives de renouvellement esthétique ont été mises en œuvre. Convaincus que le ballet restait la marque du monde tsariste, certains artistes influencés par le constructivisme, le cubisme et le futurisme, tels que Kassian Goleïzovski, ont cherché à transformer le langage chorégraphique en y intégrant des éléments acrobatiques et rythmiques.⁸⁶ Entre 1920 et 1930, un certain nombre de ballets expérimentaux ont vu le jour. Ces ballets s'inscrivaient dans un de deux courants majeurs du ballet soviétique de l'époque : le ballet avant-gardiste, inspiré du futurisme, et d'autre part le *drambalet* (ballet dramatique) qui restait plus attachés aux caractéristiques classiques.

⁸³ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁴ "Événements (1917–1919, Moscou et Saint-Petersbourg)", https://dezede.org/evenements/?dates_0=1917&dates_1=1919&lieu=%7C8007%7C8570%7C&page=2 (consulté le 16 juin 2025).

⁸⁵ EZRAHI, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁶ CHRISTOUT Marie-Françoise, *Histoire du ballet*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966, p. 111.

Comme d'autres artistes d'avant-garde de l'époque, les danseurs et les chorégraphes ont cherché l'abstraction et des formes plus fonctionnelles en s'inspirant du style folklorique et des images industrielles pour donner plus d'énergie et de clarté à leurs créations.⁸⁷ Parmi les figures les plus marquantes de cette démarche était Fiodor Lopoukov, directeur artistique du *GATOB* (ancien théâtre Mariinsky), qui cherchait à libérer le ballet de ses contraintes narratives afin d'atteindre une forme de danse pure. L'exemple le plus représentatif de cette tentative était *Tanzsymphonie* (1923) un ballet chorégraphié par Lopoukov sur une musique de Ludwig van Beethoven. Ce ballet, fondé sur une recherche structurelle du lien entre la danse et la musique, a été considéré comme le premier ballet non narratif. Mais il a été mal reçu par le public et, après une seule représentation, il a été retiré du répertoire, accusé d'être « coupé du peuple » et d'exprimer un « formalisme incompréhensible ».⁸⁸ De manière similaire, les ballets constructivistes de Goleïzovski ont été accusés de refléter une décadence bourgeoise à cause des éléments jugés trop érotiques qu'ils contenaient.⁸⁹

Face aux expérimentations avant-gardistes, le *drambalet*, un genre plus proche à la vision artistique de l'État a progressivement gagné en importance. Son objectif était de transmettre un message idéologique clair à travers une narration simple et des personnages que le public pouvait facilement comprendre et adopter.⁹⁰ Le premier grand succès de ce genre a été *Le Pavot rouge*, présenté au Théâtre Bolchoï en 1927 à l'occasion du dixième anniversaire de la Révolution. Ce ballet, reposant sur une musique de Reinhold Glière et une chorégraphie de Vassili Tikhomirov, racontait l'histoire de marins soviétiques qui venaient en aide à une danseuse chinoise opprimée par les puissances impérialistes en Chine.⁹¹ Il s'agissait du premier ballet russe à traiter un thème révolutionnaire et à revendiquer un caractère fortement propagandiste.⁹² Contrairement aux ballets expérimentaux de l'avant-garde, *Le Pavot rouge* reprenait une structure comme les ballets classiques : il s'agissait d'un ballet en trois actes, y compris un *ballet blanc*⁹³ dans le second acte. *Le Pavot rouge* a rencontré un immense

⁸⁷ SOUTIZ, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁸ EZRAHI, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁹ SOUTIZ, *op. cit.*, pp. 175-177.

⁹⁰ EZRAHI, *op. cit.*, p. 32.

⁹¹ TYERMAN Edward, "Resignifying *The Red Poppy*: Internationalism and Symbolic Power in the Sino-Soviet Encounter", *Slavic and East European Journal (SEEJ)*, vol. 61, no. 3, 2017, p. 445.

⁹² CHRISTOUT, *op. cit.*

⁹³ Un *ballet blanc* est une scène dans laquelle la ballerine et le corps de ballet féminin portent tous des costumes blancs. Ce type de scène est trouvé le plus souvent dans les ballets romantiques du 19^e siècle comme *La Sylphide* et *Giselle*. Mais, on le retrouve aussi dans plusieurs ballets classiques, souvent à

succès populaire et a servi de modèle pour le nouveau ballet soviétique, notamment avec l'émergence du courant de réalisme socialiste en 1932.

Le réalisme socialiste est une théorie et une méthode de création littéraire qui s'est imposée en URSS à partir de 1932, et qui a été adoptée comme style officiel pour toutes les formes d'art lors du Congrès de l'Union des écrivains soviétiques en 1934. S'inscrivant dans la continuité du réalisme du 19^e siècle, ce courant cherche à offrir un reflet fidèle et objectif de la réalité avec un thème principal de la construction du socialisme et d'une société sans classes.⁹⁴ Les œuvres relevant du réalisme socialiste reposent souvent sur une structure narrative avec : un héros représentant le peuple, une relation de type mentor-élève (où parfois le héros occupe lui-même le rôle de guide), un problème lié au travail ou à la production que personne d'autre ne perçoit, sa résolution grâce à l'intervention du héros et une distinction nette entre les forces du bien et celles du mal.⁹⁵ Les caractéristiques stylistiques du ballet d'avant-garde, notamment son rejet du réalisme et de l'effet spectaculaire, ne pouvaient plus être tolérées dans ce nouveau cadre esthétique, mais ces éléments sont plus tard devenus le fondement du ballet américain, un point qui sera élaboré dans le chapitre suivant.⁹⁶

Même s'il était créé avant l'émergence du réalisme socialiste, *Le Pavot rouge* avait déjà posé les bases d'un modèle artistique combinant récit révolutionnaire avec un message clair et des personnages archétypaux. Cette logique s'est prolongée avec *Les Flammes de Paris* (1932), qui retraçait l'assaut des Tuileries par les paysans parisiens en 1792 et mettait en scène l'affrontement entre les classes populaires et l'aristocratie.⁹⁷ Mais le vrai sommet du ballet soviétique de style réaliste socialiste a été atteint avec *Spartacus* (1956), où la figure du héros opprimé, menant son peuple vers la liberté au prix de son propre sacrifice, incarnait pleinement l'imaginaire soviétique de la lutte pour la justice sociale. Inspiré de la révolte servile menée contre l'Empire romain, ce ballet a valu à son compositeur Aram Khatchatourian le Prix Lénine, faisant preuve du soutien de l'État soviétique envers ce type de créations à

l'acte II, racontant un rêve ou une vision provoquée par le sommeil ou une substance, comme dans les seconds actes de *La Belle au bois dormant* ou *La Bayadère*.

⁹⁴ "Socialist Realism", *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/Socialist-Realism> (consulté le 8 juillet).

⁹⁵ POUNCY, *op. cit.*, p. 177.

⁹⁶ SOURITZ, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁷ POUNCY, *op. cit.*, p.181.

forte charge idéologique.⁹⁸ En effet, le réalisme socialiste était une vraie exigence étatique à l'époque. Dans ses mémoires, Natalia Makarova, *prima ballerina* du Kirov sur laquelle nous reviendrons plus en détail dans la deuxième grande partie de ce travail, a expliqué que le ballet soviétique devait « *refléter les succès de la nation comme les conquêtes spatiales ; une réalité contemporaine qui est profondément incompatible avec la nature abstraite du ballet* ». ⁹⁹

En plus, dans la période soviétique, conformément au principe stalinien du « national dans la forme, socialiste dans le contenu » mentionné dans la section précédente, les éléments de danse folklorique ont également été intégrés au ballet soviétique afin d'ancrer le récit socialiste dans des formes locales reconnaissables. Chaque république était encouragée à tirer de ses traditions pour nourrir des nouvelles œuvres de ballet. Le chorégraphe Igor Moïsseïev a joué un rôle clé dans cet effort, en créant un répertoire mêlant danses paysannes, épopées guerrières et scènes populaires, porté par une troupe, « L'Ensemble académique d'État de danse folklorique Igor Moïsseïev », qui a diffusé cette esthétique à travers le monde dès 1955 jusqu'à la mort de Moïsseïev en 2007.¹⁰⁰

En plus de la création d'œuvres originales, cette nouvelle esthétique entraînait aussi une relecture idéologique des grands classiques du répertoire. Il ne s'agissait plus de rejeter les ballets du passé, mais de les adapter aux exigences du réalisme socialiste. Après l'adoption du réalisme socialiste, la nouvelle directrice artistique du *GATOB*, Agrippina Vaganova, a proposé en 1933 une version retouchée du chef-d'œuvre classique de Petipa, *Le Lac des cygnes*,¹⁰¹ dont Staline était un grand admirateur.¹⁰² Dans sa version, Vaganova a effacé délibérément l'univers magique du conte original. Les cygnes sont devenus de simples jeunes filles, Rothbart n'était plus un sorcier mais un homme ordinaire, et Odette était tuée par lui au lieu de se suicider.¹⁰³ Les rôles

⁹⁸ "Spartacus", *Mariinsky Theatre*, <https://www.mariinsky.ru/en/playbill/repertoire/ballet/spartacus/> (consulté le 8 juillet).

⁹⁹ MAKAROVA Natalia, *A Dance Autobiography*, Alfred A Knopf, New York, 1979, p. 76.

¹⁰⁰ LOBET, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰¹ Dans la version originale du *Lac des cygnes*, le prince Siegfried tombe amoureux d'Odette, une princesse transformée en cygne par le sorcier Rothbart et qui ne retrouve sa forme humaine que la nuit. Pour briser le sortilège, Siegfried doit lui jurer un amour éternel. Mais trompé par Rothbart, il fait cette promesse à Odile, le double maléfique d'Odette. Lorsque la vérité éclate, Odette est désespérée et elle choisit de se suicider et Siegfried la suit. – DELEON Jak, *200 Bale ve Dans : Künyeler, Konular, Tarihsel, Koreografik ve Eleştirel Notlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, pp. 387–397.

¹⁰² EZRAHI, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰³ POUNCY, *op. cit.*, pp. 184-185.

d'Odette et d'Odile, habituellement dansés par la même ballerine, étaient aussi séparés. Cette version rationalisée, plus conforme aux canons réalistes, n'a pourtant pas rencontré le succès populaire du *Pavot rouge* ou *Les Flammes de Paris*, et n'a jamais réussi à remplacer la production classique. Cela dit, même la version originale du *Lac des cygnes* n'a pas échappé aux ajustements idéologiques. Fidèles à l'optimisme du réalisme socialiste et à son rejet des fins individualistes et tragiques, en 1937 les productions du Kirov et du Bolchoï ont modifié l'épilogue du ballet : au lieu du suicide d'Odette et de Siegfried, la fin mettait désormais en scène la victoire du bien sur le mal et l'union des deux amants.¹⁰⁴

En quelques décennies, l'URSS est parvenue à transformer le ballet impérial en un art national étroitement lié aux objectifs idéologiques du régime. Cette réinvention s'est appuyée sur trois dynamiques complémentaires : la récupération stratégique du patrimoine impérial, la mise en place d'un encadrement institutionnel centralisé, et la construction d'un langage esthétique au service du récit socialiste. Le ballet est ainsi devenu, au-delà d'une simple forme artistique, un outil de consolidation de l'identité soviétique à l'échelle nationale.

B. Les États-Unis : L'invention d'un ballet « made in USA »

« *I don't create or invent anything, I assemble.* » - George Balanchine.¹⁰⁵

Comme démontré dans le chapitre précédent, le ballet soviétique a hérité d'une riche tradition impériale, qu'il a ensuite réinterprétée selon les valeurs du nouveau régime. À l'inverse, les États-Unis ne disposaient pas d'une forte tradition nationale dans ce domaine. Alors que le ballet s'était développé en Europe au sein des cours royales et sous le patronage de l'aristocratie, le jeune État américain qui était né dans un contexte républicain et marqué par une forte méfiance envers les symboles de la monarchie européenne n'a pas offert de terrain favorable à l'émergence d'un ballet institutionnalisé. Cela dit, le ballet était tout de même présent en Amérique du Nord

¹⁰⁴ GWERTZMAN Bernard, "Controversial New 'Swan Lake' Given by Bolshoi Ballet in Soviet Union", *The New York Times*, 26 décembre 1969, <https://www.nytimes.com/1969/12/26/archives/controversial-new-swan-lake-given-by-bolshoi-ballet-in-soviet.html> (consulté le 23 juillet 2025).

¹⁰⁵ MAGADA-WARD Mary, "He Saw What Was Going to Happen in the World and Put It on Stage", *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 31, No. 1 (2017), p.177.

dès l'époque coloniale, où il attirait un public urbain, cosmopolite et cultivé.¹⁰⁶ En cela, on retrouve un certain parallèle avec la Russie impériale.

Manquant une solide base institutionnelle de ballet, États-Unis ont d'abord dû s'approprier cet art étranger avant de pouvoir l'utiliser comme vecteur d'influence. Contrairement aux soviétiques, cette appropriation ne s'est pas faite selon un modèle centralisé ou homogène chez les américains, mais à travers une série d'expérimentations portées par des individus, des mécènes et des institutions privées. Cette genèse, à la fois tardive et éclectique, est au cœur de ce que l'on peut appeler l'invention du ballet américain. Dans ce chapitre, nous reviendrons d'abord sur l'émergence progressive d'un langage chorégraphique proprement américain, avant d'en analyser les structures de soutien, puis les principales caractéristiques esthétiques qui en découlent.

1. L'émergence d'un ballet américain éclectique

Dans le contexte américain des débuts, la danse renvoyait généralement à deux concepts bien distincts. D'un côté, elle représentait un rituel sacré intrinsèquement lié à tous les aspects de la vie pour les peuples autochtones qui utilisaient la danse pour exprimer leurs émotions comme l'amour, et l'animosité, ainsi que dans leurs rituels autour de la fertilité, et la mort.¹⁰⁷ Cette conception de la danse différait profondément de celle des européens, notamment du ballet. En effet, les danses cérémonielles autochtones étaient brutalement réprimées par les colons européens, en particulier les puritains, qui les considéraient comme sacrilèges et diaboliques.¹⁰⁸ De l'autre côté, la deuxième conception de la danse dans la société coloniale était celle d'un divertissement, et non d'un rituel sacré comme chez les populations autochtones, ni d'un art élaboré et noble comme en Europe.

Lorsque le ballet a été introduit auprès d'un public américain plus large au 19^e siècle, cela s'est fait principalement à travers des tournées de compagnies européennes. L'une des premières figures marquantes a été la ballerine autrichienne Fanny Elssler,

¹⁰⁶ TERRY Walter, *The Dance in America*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1956, p. 9.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁸ FUHRER Margaret, *American Dance: The Complete Illustrated History*, Voyageur Press, Minneapolis, 2014, p. 11.

qui, entre 1840 et 1842, a parcouru les États-Unis, attirant un grand enthousiasme du public.¹⁰⁹ Bien que des représentations de danse aient été présentées en tournée dans plusieurs grandes villes américaines à cette époque, le ballet est longtemps resté perçu non comme une discipline artistique sérieuse, mais comme une composante de l'industrie du spectacle.¹¹⁰ Il fallait attendre l'arrivée de chorégraphes et de danseurs immigrés, notamment en provenance de Russie, au début du 20^e siècle pour pouvoir parler de l'émergence d'un ballet « *made in USA* », sérieux, et institutionnel.

Cependant, ce vide institutionnel ne signifiait pas une lacune totale de dynamisme chorégraphique aux États-Unis. Bien au contraire, l'absence de structures héritées et de normes établies a ouvert un espace fertile à l'expérimentation. Au tournant du 20^e siècle, certains danseurs américains ont entrepris d'explorer le mouvement et leur propre corps d'une manière qui dépassait à la fois les conceptions populaires de la danse aux États-Unis et les contraintes traditionnelles du ballet académique européen. La danse moderne a émergé de ces explorations, portée par deux générations d'artistes qui ont façonné la danse moderne. La première, composée notamment de Loïe Fuller et Isadora Duncan, s'est attachée à explorer le lien entre le corps et l'âme. Duncan, par exemple, valorisait le mouvement naturel et libre, inspiré par la nature et les émotions personnelles, tandis que Fuller expérimentait les effets de lumière et de tissu, annonçant une esthétique plus abstraite.¹¹¹ La seconde génération composée des artistes comme Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman et Hanya Holm, a poussé cette recherche plus loin, en affirmant un langage expressif spécifiquement américain.¹¹² Leurs chorégraphies abordaient des thèmes tels que la spiritualité, la condition féminine, l'identité nationale ou les tensions sociales. Cette émergence de la danse moderne constituait d'un côté une rupture avec le ballet classique, mais d'un autre côté elle participait à la transformation du paysage chorégraphique américain qui allait accueillir une version réinventée du ballet.

¹⁰⁹ “Fanny Elssler”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Fanny-Elssler>, (consulté le 26 juillet 2025)

¹¹⁰ FUHRER, *op. cit.*, p.79.

¹¹¹ KLEIN Sidney, “The Modern Contributions of Loie Fuller and Isadora Duncan”, *Proceedings of GREAT Day*, Vol. 2017, Article 8, p. 101. <https://knightscholar.geneseo.edu/proceedings-of-great-day/vol2017/iss1/8> (consulté le 26 juillet 2025)

¹¹² FUHRER, *op. cit.*

Parallèlement à l'émergence de la danse moderne, un ballet dit « américain » s'est progressivement constitué et développé au cours du 20^e siècle, donnant naissance à une esthétique hybride mêlant diverses influences et traditions chorégraphiques. Le ballet a connu un vrai renouveau dans les deux premières décennies du siècle grâce à l'arrivée de danseurs russes en tournée aux États-Unis, surtout Anna Pavlova et Mikhaïl Mordkin, formés à l'École impériale de théâtre en Russie, qui ont provoqué une véritable sensation lors de leur apparition au Metropolitan Opera de New York en 1910.¹¹³ Pavlova, en particulier, a fasciné le public et a contribué à réveiller l'intérêt des américains pour le ballet grâce à ses nombreuses tournées à travers le pays. Elle a ainsi participé à établir le ballet comme une forme théâtrale artistique et appréciée aux États-Unis.¹¹⁴

En même temps, en Europe occidentale, les *Ballets russes* de Serge Diaghilev jouaient un rôle clé dans le renouveau chorégraphique du ballet classique. Présentée pour la première fois à Paris en 1909, la compagnie est devenue un véritable laboratoire artistique pendant deux décennies. Diaghilev et Michel Fokine, le chorégraphe principal des *Ballets russes* de 1909 à 1914, ont rompu avec le conformisme du ballet classique russe en s'éloignant des formules figées de Petipa et en adoptant une esthétique plus minimaliste et abstraite.¹¹⁵ Les tournées des *Ballets russes* aux États-Unis ont solidifié la place du ballet comme art apprécié dans le pays, mais ils ont également renforcé l'idée qu'il s'agissait d'un art intrinsèquement russe.

C'est dans ce contexte que George Balanchine, diplômé de l'École impériale de Saint-Petersbourg en 1921 et danseur au Théâtre Mariinsky, a quitté l'URSS en 1924 pour rejoindre les *Ballets russes*.¹¹⁶ Comme nous allons en parler plus en détail dans les sections suivantes, Balanchine nourrissait une profonde fascination pour les avant-gardes qui étaient de moins en moins tolérées en URSS surtout après la mort de Lénine. Pour Balanchine, cela était une motivation majeure derrière sa décision de quitter le pays. Cette trajectoire personnelle, à la fois artistique et idéologique, s'est traduite par

¹¹³ THOMAS Helen, "Physical Culture, Bodily Practices and Dance in Late Nineteenth-Century and Early Twentieth Century America", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Winter, 2004, Vol. 22, No. 2, p. 197.

¹¹⁴ TERRY, *op. cit.*, p. 150.

¹¹⁵ CHRISTOUT, *op. cit.*, p. 75.

¹¹⁶ "Biography – George Balanchine", *The George Balanchine Foundation*, <https://balanchine.org/about-george-balanchine/biography/>, (consulté le 26 juillet 2025)

un rejet du communisme, surtout le stalinisme, et une orientation vers la liberté créative et l'expérimentation.¹¹⁷ Dans le contexte de la polarisation culturelle du 20^e siècle, ces choix l'ont inscrit dans un registre esthétique et politique radicalement distinct de celui de l'URSS et beaucoup plus proche de celui des États-Unis.

Même sous la direction de Diaghilev, Balanchine percevait les structures artistiques héritées de la tradition russe comme contraignantes. C'est aux États-Unis qu'il a trouvé, à partir de 1933 et grâce à l'appui du mécène Lincoln Kirstein, l'espace nécessaire pour développer une vision chorégraphique autonome.¹¹⁸ En transmettant l'héritage artistique russe tout en l'adaptant à une sensibilité américaine, il a contribué à la création d'un ballet national capable de rivaliser avec les grandes écoles européennes.¹¹⁹ Cette mission, bien qu'artistique en apparence, annonçait déjà le rôle que les formes culturelles allaient jouer comme instruments de prestige et d'influence dans la diplomatie culturelle de la Guerre froide. Nous allons revenir sur leur collaboration et l'esthétique qui en était le fruit dans les sections suivantes.

Les grandes compagnies de ballet qui se sont développées aux États-Unis ont largement bénéficié de la vision et de l'héritage de danseurs et chorégraphes d'origine russe qui s'y sont installés après la Révolution de 1917, comme Balanchine. Les plus importantes entre eux sont l'*American Ballet Theater* et le *New York City Ballet*, fondés respectivement en 1939 et en 1948.¹²⁰ À partir des années 1950, les compagnies de ballet ont commencé à se multiplier à travers les États-Unis. À cette époque, même si la perception du ballet comme une forme de divertissement spectaculaire persistait encore, elle était désormais remise en question par l'émergence de ballets dont l'esthétique, les thèmes ou les styles affirmaient une identité américaine.¹²¹ Dans les décennies suivantes, notamment dans les années 1960 et 1970, le ballet s'est peu à peu

¹¹⁷ "The Russian Choreographer Fascinated by America", *Persuasion*, 26 avril 2023, <https://www.persuasion.community/p/the-russian-choreographer-fascinated-by-america>, (consulté le 3 août 2025).

¹¹⁸ "George Balanchine", *Les Grands Ballets Canadiens*, <https://grandsballets.com/en/choreographers/detail/george-balanchine/> (consulté le 26 juillet 2025)

¹¹⁹ "George Balanchine", *Boston Ballet*, <https://www.bostonballet.org/company/george-balanchine/> (consulté le 3 août 2025)

¹²⁰ "The growth of national ballet companies in Europe and North America", *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/ballet/The-era-of-the-Ballets-Russes#ref1035870> (consulté le 19 juillet 2025).

¹²¹ FUHRER, *op. cit.*, p. 101.

inscrit dans la culture *mainstream* des États-Unis, mais il n'a jamais atteint le même niveau de popularité ou de centralité qu'il connaissait en URSS.

Outre l'héritage russe, le ballet américain s'est développé en intégrant activement d'autres traditions chorégraphiques locales, notamment la danse moderne, les formes afro-américaines et le jazz. Ce dernier, en particulier, a connu un essor remarquable durant l'Âge d'or de *Broadway* dans les années 1940 et 1950, devenant une source majeure d'inspiration pour de nombreux chorégraphes. Jerome Robbins incarnait parfaitement cette convergence des influences. Connu par le grand public en tant que chorégraphe de fameuses comédies musicales comme *West Side Story*, Robbins était également une figure incontournable de la scène du ballet américain à partir des années 1940, révolutionnant ses codes par une approche narrative et accessible, qualifiée de « *all-American display of all-American versatility* » en raison de sa capacité à raconter des histoires ordinaires américaines en mobilisant des références et attributs spécifiquement américains.¹²² Ce type de chorégraphie, ancrée dans la culture populaire, a profondément résonné auprès du public américain.

Un autre aspect de l'hybridation stylistique du ballet américain était le rôle fondamental joué par les artistes afro-américains dans son évolution. Longtemps exclus des institutions de ballet classiques, les danseurs et chorégraphes noirs ont pourtant façonné, souvent depuis les marges, une part essentielle du vocabulaire scénique américain à partir des années 1960, en pleine période de tensions raciales et de lutte pour les droits civiques aux États-Unis. Des pionnières comme Katherine Dunham et Pearl Primus avaient déjà ouvert la voie dès les années 1940, en intégrant des éléments issus des cultures noires américaines et caribéennes dans un cadre chorégraphique.¹²³ En 1969, Arthur Mitchell a fondé le *Dance Theater of Harlem*, première compagnie de ballet entièrement composée de danseurs afro-américains, correspondant à la période peu après l'assassinat de Martin Luther King Jr. en avril 1968.¹²⁴ Le *Dance Theater of Harlem* s'agissait d'un effort explicite pour créer un espace professionnel dédié aux artistes noirs dans un univers historiquement réservé aux corps blancs. Ainsi, au-delà de la simple influence stylistique, l'apport des artistes

¹²² *Ibid.*, p. 110.

¹²³ "Katherine Dunham: A Life in Dance", *Library of Congress*, <https://www.loc.gov/collections/katherine-dunham/articles-and-essays/katherine-dunham-a-life-in-dance/> (consulté le 5 août 2025).

¹²⁴ FUHRER, *op. cit.*, p. 127.

afro-américains au ballet américain relève d'un véritable geste politique et culturel : ils ont participé à la démocratisation de cet art et à sa réinvention à travers l'inclusion des corps noirs jusqu'alors invisibilisés.¹²⁵

Ce processus d'hybridation a profondément façonné le ballet américain, non seulement sur le plan esthétique mais aussi identitaire. Loin d'un modèle centralisé et homogène comme celui de l'URSS, hérité des traditions impériales, le ballet aux États-Unis s'est construit comme un art éclectique, à l'image du caractère « *melting pot* » du pays : le ballet américain est perméable aux expressions culturelles nationales et nourri par la diversité de la société américaine. Cette pluralité était non seulement un choix artistique mais elle traduisait également une volonté de se démarquer du canon soviétique en affirmant un langage chorégraphique ancré dans les valeurs et les imaginaires propres aux États-Unis comme individualisme, dynamisme, diversité, et innovation. Par le croisement des genres et l'intégration de références populaires, le ballet américain a pu devenir un outil symbolique de représentation nationale, à la fois vitrine culturelle et instrument de différenciation dans le contexte de la Guerre froide.

2. Le rôle limité de l'État et le mécénat privé comme principal levier de la production artistique

Contrairement au modèle soviétique fondé sur une planification étatique de la production culturelle, le développement du ballet aux États-Unis s'est construit dans un environnement marqué par la prédominance du marché libre, le mécénat privé et l'initiative individuelle. L'absence d'un ministère de la culture ou de politique publique centralisée dans le domaine artistique signifiait que les institutions chorégraphiques et les artistes devaient évoluer dans un cadre marqué par la concurrence, la recherche de financements et l'attraction du public. Cette réalité a profondément transformé la fonction du ballet, en déplaçant la source de légitimité esthétique et narrative de l'État vers des acteurs privés, et en conférant à la scène artistique une signification nouvelle, intimement liée à l'économie culturelle américaine.

¹²⁵ "Our History: Raising the Barre Since 1969", *Dance Theater of Harlem*, <https://www.dancetheatreofharlem.org/our-history/> (consulté le 5 août 2025).

Dès l'époque coloniale, les formes de spectacle de danse aux États-Unis bénéficiaient du soutien des élites locales, dans une continuité avec le modèle européen de mécénat aristocratique. Les riches familles des villes en expansion organisaient fêtes et spectacles où la danse occupait une place de choix.¹²⁶ Cette tradition s'est perpétuée tout au long du 20^e siècle, où les grandes fondations privées telles que la *Ford Foundation* ou la *Rockefeller Foundation* ont joué un rôle déterminant dans le financement des arts de spectacle. Ce système, fondé sur des ressources extra-étatiques, a fortement marqué la trajectoire du ballet américain.

La collaboration entre Lincoln Kirstein et George Balanchine, mentionné dans la section précédente, illustre parfaitement cette dynamique de ballet comme art florissant sous mécénat privé. En 1933, alors qu'il se trouvait en Allemagne, Balanchine était invité aux États-Unis par Kirstein, jeune mécène visionnaire qui reconnaissait la nécessité d'établir une tradition de ballet propre au pays. Kirstein estimait que, compte tenu de l'excellence des danseurs et chorégraphes russes et de la vision que Balanchine avait déjà démontrée avec les *Ballets russes* de Diaghilev, il était la personne idéale pour cette tâche.¹²⁷ Cependant, l'essor d'un véritable ballet américain exigeait de Kirstein une lutte comparable à celle qu'avait menée Anatoli Lounatcharski en URSS pour préserver le ballet au sein du nouveau régime soviétique, comme expliqué dans le chapitre précédent. Dans les années 1930, les États-Unis tentaient encore de se relever de la Grande Dépression, la pire crise financière de leur histoire jusqu'alors, et la création d'un ballet national ne constituait pas une priorité pour le gouvernement américain. Kirstein savait donc qu'il devait se tourner vers des mécènes privés pour les convaincre de soutenir le développement du ballet. Il a publié plusieurs articles pour défendre la pertinence de cet art face à la montée de la danse moderne, perçue comme « plus américaine » en opposition à la « tradition du Vieux Continent » que représentait le ballet.¹²⁸

Avec son associé Edward Warburg, Kirstein rêvait de créer une école de ballet destinée à former des danseurs américains dans un style proprement américain et souhaitait confier la direction de l'institution à Balanchine. Notamment, dans un

¹²⁶ TERRY, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 157.

¹²⁸ STEICHEN James, "The American Ballet's Caravan", *Dance Research Journal*, Avril 2015, Vol. 47, No. 1 (Avril 2015), p. 70.

entretien publié en 1933, Warburg a exprimé sa volonté de « faire progresser la cause de l'art par l'éducation » et a présenté son projet de création d'une école de danse, assisté par Kirstein et Balanchine, afin de former des danseurs dans la tradition classique du ballet, tout en espérant qu'elle conduirait à une nouvelle forme américaine.¹²⁹ Ce rêve a été réalisé assez rapidement et la *School of American Ballet* (SAB) a ouvert ses portes à New York le 1er janvier 1934, sous la direction de Balanchine et de Vladimir Dmitriev, qui, lui aussi provenait du Théâtre Mariinsky.

L'année suivante, Kirstein a fondé l'*American Ballet*, sa première compagnie de spectacle. Il a ensuite créé une troupe itinérante de taille réduite appelée le *Ballet Caravan* en 1936. Balanchine a travaillé avec les deux compagnies en tant que chorégraphe et directeur artistique. Cependant, aucune des deux n'a réellement trouvé son public ; d'une part, en raison d'un manque de financement, et d'autre part, à cause d'un enthousiasme limité du public, davantage impressionné par les *Ballets russes* que par un « ballet américain », même s'il était dirigé par un russe.¹³⁰ À cela s'ajoutait l'état de santé fragile de Balanchine à l'époque, qui constituait un obstacle supplémentaire. Enfin, l'*American Ballet* a cessé ses activités en 1939, et le *Ballet Caravan* l'année suivante, en 1940.¹³¹ Leur collaboration a ensuite marqué une pause pendant la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), lorsque Kirstein servait dans l'armée américaine, et Balanchine travaillait pour le *Ballet Russe de Monte Carlo*.¹³²

Pourtant, Kirstein n'était pas le seul à avoir entrepris la création d'une compagnie de ballet américaine. À la même période, le *Ballet Theatre*, renommé *American Ballet Theatre* (ABT) en 1957, voyait le jour à New York. Fondé à l'automne 1939 par Lucia Chase et Richard Pleasant en collaboration avec des anciens danseurs de *Ballet russes* de Diaghilev, l'ABT s'était fixé pour mission de constituer un répertoire associant les chefs-d'œuvre du passé à de nouvelles créations signées par

¹²⁹ "Edward M. M. Warburg Strives to Give Life Meaning Through Art", *Jewish Daily Bulletin*, 19 Novembre 1933, New York, http://pdfs.jta.org/1933/1933-11-19_2696.pdf, (consulté le 5 août 2025).

¹³⁰ TERRY, *op. cit.*, p. 157

¹³¹ *Ibid.*, p. 158.

¹³² "Our History", *New York City Ballet*, <https://www.nycballet.com/discover/our-history> (consulté le 13 juillet 2025).

des chorégraphes talentueux.¹³³ La compagnie a donné sa première représentation le 11 janvier 1940 avec le ballet romantique *Les Sylphides*.¹³⁴

Après la Seconde Guerre mondiale, Kirstein et Balanchine ont relancé leur collaboration en créant le *Ballet Society*, une organisation dédiée à la danse et au théâtre lyrique dont les représentations étaient réservées aux membres, en 1946.¹³⁵ Ce choix d'un format privé reflétait la réalité structurelle du financement artistique aux États-Unis : en l'absence de subventions publiques conséquentes, la survie d'une troupe reposait sur la fidélisation d'un cercle restreint de mécènes et de spectateurs engagés. La même année, la troupe a présenté ses nouvelles productions au *City Center for Music and Drama* de New York, fondé par entrepreneurs Fiorello H. LaGuardia, Newbold Morris et Morton Baum. Ce dernier, alors président du comité financier du *City Center*, a été impressionné par la qualité des spectacles et a proposé à Kirstein de transformer l'ensemble en une compagnie permanente, le *New York City Ballet* (NYCB), et la compagnie a été officiellement fondée en 1948.¹³⁶ Cette trajectoire était, en effet, un phénomène souvent observé dans le système américain où la reconnaissance artistique ouvre la porte à de nouveaux réseaux de financement.

Sous la direction artistique de Balanchine, et grâce à un mécénat actif, NYCB s'est imposée comme l'une des plus influentes au monde en moins d'une décennie.¹³⁷ En 1948, Balanchine a invité le jeune chorégraphe de *Broadway* Jerome Robbins à rejoindre la troupe comme directeur artistique adjoint, renforçant ainsi son prestige et sa capacité à attirer des soutiens financiers.¹³⁸ En 1959, Balanchine et Kirstein ont déposé une demande de subvention auprès de la *Ford Foundation*. Dans la lettre de demande, Kirstein a notamment souligné qu'en URSS, les danseurs bénéficient des vastes ressources étatiques : « *En Russie, le statut du danseur, de l'élève à l'interprète, est assuré ; l'argent n'est pas un problème [...] La nécessité nationale de l'artiste de scène est mise sur le même plan que celle des scientifiques, des soldats et des*

¹³³ "Our History", *American Ballet Theater*, <https://www.abt.org/the-company/about/#history> (consulté le 13 juillet 2025).

¹³⁴ TERRY, *op. cit.*, p. 162.

¹³⁵ TERRY, *op. cit.*, p. 159.

¹³⁶ "Our History", *New York City Ballet*, <https://www.nycballet.com/discover/our-history> (consulté le 13 juillet 2025).

¹³⁷ TERRY, *op. cit.*, p. 160.

¹³⁸ CONRAD Christine, *Jerome Robbins : That Broadway Man, That Ballet Man*, Booth-Clibborn Editions, 2000, p. 86.

agriculteurs. Sans la reconnaissance de cette nécessité, il ne peut y avoir de politique ou de programme national digne de ce nom ». ¹³⁹ La subvention leur a été accordée en 1961, et en 1963, la *Ford Foundation* a octroyé un don exceptionnel de 7 756 000 de dollars au NYCB, à la SAB pour étendre l'accès au ballet au-delà de New York vers le reste du pays. ¹⁴⁰ Ce soutien coïncidait à peu près avec la première tournée du Bolchoï à New York, événement sur lequel nous reviendrons dans la deuxième partie de ce travail, ce qui illustre comment la rivalité culturelle entre les deux superpuissances pouvait devenir un moteur pour le développement artistique.

En effet, avec la Guerre froide, on observe également un processus de renforcement du soutien public aux arts aux États-Unis. Comme nous l'examinerons plus en détail dans la deuxième partie, en 1954, le président Dwight D. Eisenhower a annoncé son intention d'accroître l'appui de l'État et les budgets alloués aux arts, ainsi qu'à leur promotion à l'étranger, afin de démontrer une supériorité culturelle dans le contexte de la Guerre froide. ¹⁴¹ Son successeur, John F. Kennedy, a également poursuivi cet effort. La famille Kennedy entretenait d'ailleurs des liens étroits avec le NYCB : Kirstein avait assisté à l'inauguration présidentielle de Kennedy en janvier 1961, et Balanchine faisait partie des premiers invités reçus à la Maison-Blanche. Lors de cette visite, il avait charmé Jackie Kennedy, la Première dame des États-Unis, qui était ensuite devenue une admiratrice et un soutien actif de la compagnie. ¹⁴²

Ainsi, les années 1960 ont marqué un tournant dans l'expansion du financement des arts du spectacle, provenant à la fois des grandes fondations privées et de l'État. En complément de la subvention accordée par la *Ford Foundation* en 1963, l'ancrage institutionnel du NYCB s'est renforcé en 1964 avec son installation au *New York State Theater* (aujourd'hui *David H. Koch Theater*), situé au sein du *Lincoln Center for the Performing Arts*. Inauguré en 1962, ce dernier constituait une vitrine culturelle destinée à affirmer la supériorité américaine dans le contexte de la Guerre froide, et s'inspirait des grandes maisons d'opéra européennes et russes. ¹⁴³ Par contre, même s'il

¹³⁹ HOMANS Jennifer, *Mr. B: George Balanchine's 20th Century*, Random House, New York, 2022, p. 385, citant une lettre écrite par Lincoln Kirstein le 18 septembre 1961, issue des archives de George Balanchine à Houghton, Michigan, États-Unis.

¹⁴⁰ FUHRER, *op. cit.*, p. 117.

¹⁴¹ PREVOTS Naima, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Wesleyan University Press, Middletown (CT), 1998, p. 11.

¹⁴² HOMANS, *Mr B: George Balanchine's 20th Century*, *op. cit.*, p. 384.

¹⁴³ *Ibid.*

avait été conçu comme un projet de prestige dans le contexte de la compétition des grandes puissances, seulement 5 % du financement du *Lincoln Center* provenait du gouvernement fédéral, tandis que le reste reposait sur les contributions de fondations privées, de mécènes individuels et de grandes entreprises.¹⁴⁴ Par exemple, le théâtre David H. Koch, représentait un investissement de 30 millions de dollars, financé conjointement par la ville, l'État de New York et de grands donateurs privés comme la famille Rockefeller.¹⁴⁵ Grâce à ces efforts conjoints, le *Lincoln Center* est devenu le cœur de la scène de ballet au New York avec le *David H. Koch Theater* comme la résidence permanente du NYCB, tandis que le *Metropolitan Opera House*, intégré au site, accueillait l'ABT.

En 1965, le gouvernement fédéral a créé le *National Endowment for the Arts* (NEA), qui attribue dès sa première année un financement de 100 000 de dollars à l'ABT, alors en grande difficulté.¹⁴⁶ Le budget du NEA s'est croisé d'une manière exponentielle au cours de la Guerre froide, atteignant 171,2 millions de dollars en 1989.¹⁴⁷ Ce financement public n'a pas seulement permis de soutenir l'innovation artistique, mais aussi de rendre le ballet plus accessible, à l'image de ce que l'on observait en URSS. Ainsi, en parallèle du NYCB et de l'ABT, d'autres compagnies majeures renforçaient le paysage chorégraphique américain, souvent grâce à un modèle de financement mixte dominé par les contributions privées. Le *San Francisco Ballet*, le *Miami City Ballet* ou encore le *Boston Ballet* dépendaient en grande partie de dons individuels, de parrainages d'entreprises et de fondations.¹⁴⁸ Dans ces structures, les ventes de billets ne couvraient qu'une faible part du budget, rendant indispensable une politique active de levée de fonds. Ces compagnies publiaient systématiquement la liste de leurs mécènes dans leurs programmes et développaient des stratégies élaborées pour fidéliser leurs contributeurs, une pratique qui continue aujourd'hui encore.

¹⁴⁴ "Ballet after 1945", *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/ballet/Ballet-after-1945>, (consulté le 24 juin 2025).

¹⁴⁵ "Our History", *New York City Ballet*, <https://www.nycballet.com/discover/our-history> (consulté le 13 juillet 2025).

¹⁴⁶ FUHRER, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ "Ballet after 1945", *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/ballet/Ballet-after-1945>, (consulté le 24 juin 2025).

Dans ce contexte libéral, le marché jouait un rôle structurant du développement artistique. En l'absence de censure étatique, la viabilité des projets reposait souvent sur un « filtre financier » : seules les productions capables de séduire un large public, et donc considérées comme « vendables », étaient encouragées par les producteurs. Cette logique de rentabilité et de concurrence s'articulait étroitement avec un système de mécénat privé puissant, caractéristique du modèle culturel américain, où l'artiste, loin d'occuper un statut de fonctionnaire, agissait comme un entrepreneur créatif soumis aux lois de l'offre et de la demande. Le ballet, dans ce cadre, devenait non seulement un espace d'expression esthétique, mais aussi un reflet de la société de marché américaine, où l'autonomie artistique est indissociable de sa capacité à survivre économiquement.

En résumé, pendant la Guerre froide, le ballet américain a évolué dans un cadre où la logique du marché restait déterminante, soutenue par un réseau solide de fondations philanthropiques et de mécènes individuels, tandis que l'État jouait un rôle croissant pour accroître le rayonnement international des arts. Contrairement au modèle soviétique, cette intervention publique ne cherchait pas à diriger ou à contrôler la création artistique, mais visait plutôt à en amplifier l'impact culturel et diplomatique face à la concurrence de l'URSS. Dans le cas américain, le développement du ballet passait autant par la consolidation institutionnelle et financière que par l'affirmation d'une esthétique capable de se distinguer clairement du modèle soviétique, ce qui nous conduit à examiner, dans la section suivante, le rôle joué par les langages de l'abstraction et du modernisme comme contre-discours américain.

3. Langages de l'abstraction et du modernisme comme contre-discours américain

Au fil des deux sections précédentes, nous avons montré comment le ballet américain s'était constitué institutionnellement et financièrement, largement en dehors de la tutelle étatique et grâce au mécénat privé. Il s'agit désormais d'examiner sa grammaire esthétique et chorégraphique, non comme un simple choix artistique, mais aussi comme un langage idéologique. Porté par les valeurs américaines d'individualisme, de liberté créative et de pluralisme, ce langage s'inscrivait en opposition à l'esthétique soviétique narrative et prescriptive. Dans le contexte de la

Guerre froide, l'abstraction et le modernisme américains sont ainsi devenus un contre-discours chorégraphique, affirmant un modèle culturel alternatif.

Comme mentionné dans la section précédente, l'attrait sérieux du public américain pour le ballet s'était d'abord construit grâce aux tournées de grandes figures russes. Anna Pavlova avait fait découvrir aux américains le ballet romantique *Giselle*, et ensuite les *Ballets russes*, en 1916, avaient présenté pour la première fois aux États-Unis l'autre chef d'œuvre romantique *Les Sylphides*, offrant un premier contact avec une esthétique franco-russe qui était très appréciée par le public américain.¹⁴⁹ Cette appréciation a fait que le ballet s'est positionné entièrement comme une forme de danse russe. Parallèlement, la scène chorégraphique nationale voyait émerger la danse moderne avec des danseurs et chorégraphes tels que Isadora Duncan, Martha Graham, et José Limón, qui menaient des expériences diverses sur le corps et l'esprit.¹⁵⁰ Cette double influence de l'héritage classique venant d'Europe et la danse moderne naissant aux États-Unis ont formé la base principale d'un langage de ballet spécifiquement américain.

Dans les années 1930, les premières troupes de Lincoln Kirstein et George Balanchine, composées de danseurs formés à la SAB, ont été saluées comme « *American dancers dancing America* ».¹⁵¹ Le *Ballet Caravan* a même été décrit comme « *pleasantly un-Russian* » lors de sa première saison, malgré l'influence persistante des traditions franco-russes et de l'héritage des *Ballets russes* de Diaghilev sur Balanchine.¹⁵² De fait, les œuvres présentées par le *Ballet Caravan* adoptaient en général un format comme chez les *Ballets russes*, et reprenaient l'esthétique du ballet russe. Son répertoire n'était pas particulièrement américain non plus. En dehors du fait qu'il était dansé par des interprètes américains, ni l'esthétique ni les sujets du *Ballet Caravan* n'étaient véritablement américains.¹⁵³

En effet, dans ses premières années aux États-Unis, l'esthétique de Balanchine restait profondément marquée par la Russie. Lors d'une représentation en

¹⁴⁹ TERRY, *op. cit.*, p. 150.

¹⁵⁰ LOBET, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵¹ STEICHEN, *op. cit.*, p. 87.

¹⁵² DENBY Edwin, *Dance Writings*, éd. par Robert Cornfield et William Mackay, Alfred A. Knopf, New York, 1986, p. 48.

¹⁵³ STEICHEN, *op. cit.*

1938, le *Ballet Caravan* a présenté *Apollo* (1928) de Balanchine, souvent considéré comme le manifeste d'un nouveau type de ballet moderniste, qui sera plus tard qualifié de néoclassique.¹⁵⁴ *Apollo* constituait une réinterprétation nourrie par l'héritage de Vaslav Nijinski, chorégraphe pour Diaghilev, et reprenait plusieurs caractéristiques des innovations des *Ballets russes*. D'abord, il s'agissait d'un ballet en un acte, à l'opposé du format classique en trois actes. En restant dans la tradition classique, l'œuvre gardait un protagoniste, des personnages secondaires et un fil narratif clair ; mais les décors et costumes restaient réduits et le traitement était plus abstrait.¹⁵⁵

En plus, sous la direction de Balanchine, la technique enseignée à la SAB était également enracinée dans celle de l'École impériale de Saint-Petersbourg, et la plupart des professeurs étaient d'origine russe. Mais avec le temps, Balanchine a développé cette technique et l'a « américanisée », en exigeant davantage d'athlétisme, une attaque plus marquée et une vitesse d'exécution accrue, les traits distinctifs du style de Balanchine.¹⁵⁶ Cette évolution impliquait parfois de s'écarter des normes du ballet classique, par exemple en déformant certaines positions du corps ou en brisant les lignes traditionnelles.¹⁵⁷ Peu à peu, ces choix sont devenus des traits distinctifs de la technique Balanchine, aujourd'hui considérée comme la principale technique américaine, souvent mise en regard des multiples techniques européennes comme la technique russe Vaganova, de la méthode du *Royal Ballet* britannique, ainsi que des traditions française et italienne.

Sur le plan chorégraphique, l'esthétique de Balanchine se distinguait par une nette inclination vers l'abstraction, au contraire des narrations figuratives et littérales privilégiées par les soviétiques. Balanchine avait quitté l'URSS à une époque où le ballet d'avant-garde était encore en vogue. Son style était donc fortement influencé par cette forme plus abstraite du ballet, si bien que les œuvres qu'il créait, à un moment où la scène soviétique était dominée par le réalisme socialiste, se distinguaient par un langage chorégraphique beaucoup plus libre et expérimental. Balanchine était particulièrement influencé par l'avant-garde de Kassian Goleïzovski, dont il reprenait l'audace formelle et l'exploration de nouvelles interactions entre mouvement, espace

¹⁵⁴ DENBY, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵⁵ SCHOLL Tim, *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernization of Ballet*, Routledge, Londres, 1994, p. 76.

¹⁵⁶ FUHRER, *op. cit.*, p. 107.

¹⁵⁷ HOMANS Jennifer, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, Random House, New York, 2010, p. 532.

et musique.¹⁵⁸ Tout en puisant largement dans la tradition et l'héritage classique, Balanchine concevait aussi des œuvres radicales rompant nettement avec les codes établis.¹⁵⁹

Cette orientation traduisait également une divergence idéologique profonde : alors que l'URSS assignait au ballet une mission éducative et en faisait un outil de diffusion du socialisme, les États-Unis ne concevaient pas l'art comme un instrument social. Dans un contexte marqué par l'individualisme, l'art pouvait exister pour lui-même, permettant, à travers des ballets abstraits et non narratifs, d'explorer la relation entre musique, espace, corps et dimension spirituelle. Comme l'affirmait Balanchine en réponse aux critiques européennes sur l'absence supposée de sensibilité chez les artistes américains : « *Les Européens superficiels ont l'habitude de dire que les artistes américains n'ont pas d'âme. C'est faux. L'Amérique a son propre esprit [...] De bons danseurs américains peuvent exprimer une émotion pure d'une manière que l'on pourrait presque qualifier d'angélique* ». ¹⁶⁰ Par ces mots, il définissait un idéal esthétique unissant la discipline formelle avec la pureté d'expression, mais aussi une vision de l'interprétation où la maîtrise technique et la distance émotionnelle conféraient à l'œuvre une forme d'objectivité « pure ». Cette conception, fondée sur le contrôle et la clarté, s'opposait directement à l'esthétique soviétique, où l'interprétation dramatique et l'implication émotionnelle du danseur faisaient partie intégrante de la narration idéologique.

Le premier ballet que Balanchine a créé aux États-Unis était *Serenade* (1935). Cette œuvre a marqué un tournant décisif dans l'histoire du ballet et fait aujourd'hui partie des pièces emblématiques du répertoire du *New York City Ballet* (NYCB).¹⁶¹ Chorégraphiée pour les étudiants de la SAB sur une musique de Piotr Illich Tchaïkovski, *Serenade* illustrait déjà parfaitement les principes qui allaient guider une grande partie du travail futur de Balanchine.¹⁶² D'abord, la pièce rompait avec la hiérarchie traditionnelle du ballet classique : elle ne mettait pas en avant une étoile unique, mais un corps de ballet dont émergeaient différents solistes. Ensuite, il ne

¹⁵⁸ HOMANS, *Mr B: George Balanchine's 20th Century*, op. cit., p. 84.

¹⁵⁹ HOMANS, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, op. cit., p. 526.

¹⁶⁰ BALANCHINE George, cité par FUHRER, op. cit., p. 100.

¹⁶¹ "Serenade", *New York City Ballet*, <https://www.nycballet.com/discover/ballet-repertory/serenade> (consulté le 6 août 2025).

¹⁶² FUHRER, op. cit., p. 108.

s'agissait pas d'un ballet narratif destiné à suivre un récit linéaire. L'intention était plutôt d'évoquer des émotions, en développant des thèmes comme l'amour, le destin, la mort et la soumission.¹⁶³ Sur le plan formel, *Serenade* brisait aussi les symétries traditionnelles du ballet classique, tant dans l'organisation des corps que dans les motifs de mouvement. Les costumes rappelaient le tutu romantique mais l'inscrivaient dans le 20^e siècle : ils étaient plus fluides, transparents et révélateurs, et traduisaient la liberté corporelle plus marquée aux États-Unis qu'en URSS.¹⁶⁴ *Serenade* représentait alors, à la fois le point de départ américain de Balanchine et l'affirmation des racines russes de son art.¹⁶⁵ Son style allait dès lors se définir comme une synthèse singulière entre héritage russe et sensibilité américaine, combinant discipline classique des russes, liberté formelle et ouverture à des codes esthétiques plus modernes des américains.

Après *Serenade*, qui avait posé les bases de son langage néoclassique et affirmé la synthèse entre héritage russe et sensibilité américaine, Balanchine a poursuivi son exploration en développant les registres esthétiques du ballet américain. Il a, par exemple, réinterprété des classiques russes comme *Casse-Noisette* et *Le Lac des cygnes* dans son propre style. Dans son *Casse-Noisette*, créé pour le NYCB, il a privilégié la clarté musicale et la fluidité des enchaînements, réduisant certains éléments narratifs pour mettre en valeur la structure chorégraphique.¹⁶⁶ En parallèle, Balanchine a tiré de diverses sources d'inspiration, y compris la culture américaine. Un exemple en est *Stars and Stripes* (1958), conçu comme un hommage patriotique. Ce ballet se dansait sur les marches entraînantes par John Philip Sousa, compositeur emblématique de Washington, D.C., dont la musique évoquait les institutions militaires américaines. Le final mettait en scène un véritable tableau patriotique : les hommes en uniformes de cadets, les femmes en tutus rouges et bleus, évoluant devant un immense drapeau américain couvrant toute la largeur de la scène.¹⁶⁷

¹⁶³ HOMANS, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, op. cit., p. 517.

¹⁶⁴ SCHOLL, op. cit., p. 90.

¹⁶⁵ HOMANS, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, op. cit., p. 518.

¹⁶⁶ "George Balanchine's The Nutcracker", *New York City Ballet*, <https://www.nycballet.com/discover/ballet-repertory/george-balanchines-the-nutcracker> (consulté le 6 août 2025).

¹⁶⁷ TONGUETTE Peter, "George Balanchine and the United States: An Artist in Love with His Adopted Country", *Humanities*, vol. 37, no 1, janvier/février 2016, <https://www.neh.gov/humanities/2016/januaryfebruary/feature/george-balanchine-and-the-united-states-artist-in-love-his-adopted-country> (consulté le 27 juillet 2025).

À l'opposé de cette exubérance nationaliste, *Agon* (1957) représentait l'aboutissement de plusieurs années de recherche formelle et constituait le manifeste le plus clair du style moderne de Balanchine.¹⁶⁸ Inspiré par l'Antiquité grecque mais ancré dans la modernité, ce ballet notamment faisait écho à l'annonce, en 1956, de l'ordinateur IBM 305 RAMAC, symbole de la compétition technologique et culturelle entre capitalisme et communisme.¹⁶⁹ Ces réinterprétations de chefs-d'œuvre du répertoire et ces créations originales, par leurs esthétiques et leurs références contrastées, illustraient la capacité de Balanchine à conjuguer tradition, innovation et messages symboliques en résonance avec le contexte idéologique de la Guerre froide.

Cependant, le paysage du ballet américain ne se limitait évidemment pas à Balanchine. Au sein du NYCB, Jerome Robbins intégrait non seulement des éléments issus du jazz et du style *Broadway*, mais puisait aussi dans des sujets ordinaires ancrés dans la vie américaine. Sa première œuvre pour le NYCB, *The Guests* (1949), explorait ainsi la psychologie d'un groupe réuni, tandis que *The Age of Anxiety* (1950) s'attachait à examiner l'état d'esprit de l'Américain de l'époque.¹⁷⁰ Un autre ballet emblématique du *zeitgeist* américain était *Astarte* (1967) de chorégraphe américain Robert Joffrey. Inspirée d'une ancienne déesse de la fertilité, cette pièce mystique et sensuelle figurait parmi les premiers ballets multimédias, associant musique rock et projections filmiques pour créer une atmosphère hallucinatoire.¹⁷¹ Même si la critique était mixte, le public l'a immédiatement adoptée, et le succès rencontré a incité d'autres compagnies et artistes à intégrer dans leurs productions les codes esthétiques en vogue à l'époque.

Ainsi, le ballet américain s'est progressivement affirmé, développant un style distinct qui reflétait à la fois l'héritage classique et les spécificités culturelles des États-Unis. Toutefois, la tradition que l'on peut qualifier de plus « classique » n'a jamais disparu. Le paysage chorégraphique américain s'organise encore largement autour de deux pôles : d'un côté, les compagnies à dominante néoclassique inspirées par l'esthétique de Balanchine, comme le NYCB ou le *Miami City Ballet*, et de l'autre, les compagnies privilégiant un répertoire classique plus traditionnel, telles que l'ABT ou

¹⁶⁸ HOMANS, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, op. cit., p. 531.

¹⁶⁹ HOMANS, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, op. cit., p. 581.

¹⁷⁰ CONRAD, op. cit., p. 89.

¹⁷¹ FUHRER, op. cit., p. 127.

le *Boston Ballet*. Ces deux approches coexistent et interagissent, se nourrissant mutuellement et contribuant à la vitalité et à la diversité du ballet aux États-Unis. Sur le plan idéologique, cette coexistence illustre un modèle culturel fondé sur la pluralité et la liberté esthétique, en contraste avec l'uniformité imposée par le système soviétique, et prépare ainsi le terrain pour l'affrontement symbolique qui marquera la scène internationale pendant la Guerre froide.



PARTIE II : RIDEAU LEVE : LE BALLET AU CŒUR DE LA CONFRONTATION DES GRANDES PUISSANCES

Après avoir examiné comment l'URSS et les États-Unis ont façonné deux traditions chorégraphiques distinctes, issues de leurs trajectoires historiques, structures institutionnelles et récits idéologiques dans la première partie, il convient désormais d'observer la manière dont ces modèles esthétiques et symboliques ont été projetés au-delà de leurs frontières. Au fil de la Guerre froide, ces écoles de ballet, fruits d'une élaboration nationale, sont devenues non seulement l'affirmation des identités et des valeurs propres à chaque système, mais aussi de véritables instruments de *soft power* et de diplomatie culturelle. Chaque représentation, chaque tournée internationale, portait un discours politique implicite, visant à démontrer la supériorité culturelle et la vitalité créative d'un modèle, à incarner l'image de stabilité, de discipline ou de modernité que chaque puissance cherchait à offrir au monde. Ainsi, la scène est apparue comme un espace où s'exprimait, par le langage universel de la danse, une rivalité idéologique dont l'issue se mesurait autant aux applaudissements qu'aux gains symboliques enregistrés sur l'échiquier international.

A. Diplomatie culturelle à travers des tournées internationales réciproques

« Now for years the Iron Curtain was impenetrable. [...] What future was there in such a course, except greater misunderstanding and an ever-deepening division in the world? The hope is that, little by little, mistrust based on falsehoods will give way to international understanding based on truth. » - Président Dwight D. Eisenhower.¹⁷²

¹⁷² EISENHOWER Dwight D., "Address at the Cow Palace on Accepting the Nomination of the Republican National Convention", 23 août 1956, *The American Presidency Project*, <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/address-the-cow-palace-accepting-the-nomination-the-republican-national-convention> (consulté le 11 juin 2025).

L'analyse menée dans la première grande partie a montré comment l'URSS et les États-Unis ont façonné, chacun dans leur propre système politique et idéologique, un langage chorégraphique et une infrastructure institutionnelle qui leur étaient propres. Ces deux traditions n'étaient pas seulement des expressions artistiques mais elles sont devenues de véritables ressources diplomatiques dans le contexte bipolaire de la Guerre froide.

Les contraintes du système bipolaire pendant la Guerre froide ont fait que, malgré leurs divergences structurelles, les deux superpuissances ont mobilisé le ballet à des fins de manifestation et de renforcement de leur puissance. Ainsi, ce dernier a cessé d'être uniquement un art de la scène pour devenir un instrument stratégique dans la compétition culturelle, servant à projeter à l'étranger une image idéalisée du pays émetteur, à séduire des publics ciblés et à renforcer l'influence internationale de chaque camp. Les tournées de ballet sont alors devenues, tout au long du conflit, non seulement des vitrines artistiques, mais aussi des outils de prestige et de légitimation sur la scène internationale.

1. Objectifs politiques et enjeux d'image dans le cadre de la compétition des grandes puissances

La notion de diplomatie culturelle désigne l'ensemble des pratiques par lesquelles un État mobilise des productions artistiques, intellectuelles et éducatives pour soutenir ses objectifs de politique étrangère. Selon William Glade, elle doit être étudiée sous l'angle des institutions gouvernementales qui coordonnent sa diffusion.¹⁷³ Cette coordination est essentielle pour comprendre comment un art exigeant comme le ballet, normalement réservé à un public initié, a pu être intégré dans des stratégies officielles de communication internationale. À la différence des simples échanges culturels, la diplomatie culturelle est intentionnelle, et elle vise à influencer la perception qu'un public étranger a d'un pays, de son système politique et de ses valeurs. Cela combine, pour les États qui mènent ce type de politiques, à la fois un objectif d'image et un objectif d'influence.¹⁷⁴

¹⁷³ GLADE William, "Issues in the Genesis and the Organization of Cultural Diplomacy, a Brief Critical History", *Journal of Arts, Management and Law Society*, vol. 39, n° 4, 2009, pp. 240-259.

¹⁷⁴ CULL Nicholas J., *Public Diplomacy: Lessons from the Past*, University of Southern California, 2009, p. 19.

Dans le champ des relations internationales, cette logique trouve un écho direct dans la théorie du *soft power*, développée par Joseph Nye. Celui-ci définit le *soft power* comme la capacité d'un acteur à obtenir ce qu'il souhaite par la séduction plutôt que par la coercition, en s'appuyant sur des ressources immatérielles telles que la culture, les valeurs politiques et la politique étrangère.¹⁷⁵ Dans ce cadre, la culture joue un rôle particulier car elle façonne les représentations spirituelles et les attitudes sans recours direct à la force ou à la contrainte.

Le ballet, en tant que forme de haute culture, occupe une position stratégique dans cette équation. Nye souligne que la haute culture (littérature, art, musique, danse) séduit prioritairement les élites, tandis que la culture populaire touche davantage les masses.¹⁷⁶ Le ballet, cependant, présente un double avantage : il conserve son prestige élitiste tout en étant accessible à un public plus large grâce à son langage visuel universel. Surtout dans le cas soviétique, comme expliqué dans le premier chapitre de ce travail, les autorités sont parvenues à intégrer le ballet dans une politique de diffusion de masse, ce qui a élargi considérablement son audience intérieure et extérieure. Du côté américain, cette capacité d'attraction reposait sur une promesse d'un autre ordre, développée en contre-discours : celle d'une liberté créative et d'une diversité esthétique impossibles dans un système étroitement contrôlé. Face à la projection culturelle soviétique, les États-Unis ont cherché à positionner les danseurs américains comme de véritables ambassadeurs des valeurs démocratiques.¹⁷⁷

Ainsi, pour les deux superpuissances, le ballet est devenu un vecteur de communication politique particulièrement efficace. Pour Moscou, il incarnait la discipline, la tradition et la cohésion idéologique tandis que pour Washington, il reflétait la liberté, la modernité et le pluralisme. Dans la logique de confrontation des superpuissances, la scène internationale fonctionnait comme un véritable échiquier pendant la Guerre froide : chaque initiative, qu'il s'agisse d'un lancement d'un programme d'échanges, signature d'un accord bilatéral, organisation d'une tournée ou mise en avant d'un domaine artistique particulier représentait un coup calculé, auquel l'adversaire répondait par une contre-mesure. Ce jeu stratégique de mouvements et de

¹⁷⁵ NYE Joseph S., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, Public Affairs, New York, 2004, p. 5.

¹⁷⁶ NYE, "Public Diplomacy and Soft Power", *op. cit.*, p. 96.

¹⁷⁷ CROFT, *Dancers as Diplomats: American Choreography in Cultural Exchange*, *op. cit.*, p. 7.

ripostes s'étendait pleinement au domaine culturel, et plus spécifiquement au monde de ballet.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, le paysage international est entré dans une phase de recomposition profonde. Alors que les conférences de paix et la création des institutions onusiennes redessinaient la carte géopolitique, la diplomatie culturelle était en train d'émerger comme terrain de compétition stratégique. Dans ce contexte, l'URSS et les États-Unis avaient commencé à percevoir la culture non seulement comme un domaine de prestige national, mais comme un instrument capable de peser sur les rapports de force internationaux.

Cependant, en URSS, Joseph Staline avait une approche profondément restrictive de la diplomatie culturelle. Sa politique reposait sur plusieurs piliers étroitement liés à la logique de consolidation interne du pouvoir. Le régime manifestait une méfiance extrême à l'égard de toute mobilité internationale, percevant les contacts avec l'Occident comme une menace directe pour l'intégrité idéologique de l'État.¹⁷⁸ Cette crainte de la « contamination » culturelle s'accompagnait d'un contrôle strict des frontières et d'une limitation drastique des séjours à l'étranger, y compris pour les élites artistiques. Comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, la vie culturelle interne restait soumise à un contrôle totalitaire. L'appareil d'État exerçait une surveillance constante sur les institutions artistiques, imposant la censure et la stricte application des directives idéologiques. Dans ce contexte, les échanges culturels officiels avec l'Occident étaient quasiment inexistants.

Tant qu'aux États-Unis, l'effort de diplomatie culturelle avait existé avant 1945, mais il était fragmenté et orienté principalement vers les arts visuels et l'éducation. Par contre, les initiatives de Nelson Rockefeller au sein du Bureau des affaires interaméricaines pendant la guerre, incluant en 1941 une tournée de ballet réunissant les premières compagnies de Lincoln Kirstein et George Balanchine, l'*American Ballet* et le *Ballet Caravan*, en Amérique latine avaient déjà constitué l'un des premiers exemples de l'utilisation du ballet dans la diplomatie culturelle américaine.¹⁷⁹

¹⁷⁸ FITZPATRICK Sheila, "Culture and Politics Under Stalin: A Reappraisal", *Slavic Review*, 1976; 35(2), <https://www.cambridge.org/core/journals/slavic-review/article/abs/culture-and-politics-under-stalin-a-reappraisal/0659253AEAD1821DC7142417A2EACF49> (consulté le 11 juin 2025).

¹⁷⁹ TERRY, *op. cit.*, p. 158.

Cependant, vers la fin de la Seconde Guerre mondiale, le Département de l'État a commencé à reformuler sa politique étrangère en mettant plus d'accent sur les relations culturelles avec les pays tiers.¹⁸⁰ Puis, dans un discours prononcé en 1946, Président Harry Truman a affirmé le rôle de l'éducation et des échanges culturels dans l'instauration de la paix internationale.¹⁸¹ Toutefois, la diplomatie culturelle n'était pas seulement envisagée comme un instrument de paix. Dans un mémorandum de juillet 1946 intitulé *Objectives and Principles of the International Information and Cultural Program*, le gouvernement américain soulignait que la seule base stable de la suprématie des États-Unis dans l'ordre mondial intégré de l'après-guerre résidait dans l'instauration d'un climat favorable de l'opinion publique mondiale.¹⁸²

La mort de Staline en 1953, a ouvert une phase nouvelle dans la politique étrangère soviétique, souvent nommé « dégel ». Sur le plan culturel, ce tournant s'accompagnait d'une réévaluation progressive des priorités diplomatiques. Toutefois, l'inertie héritée de l'ère stalinienne restait intacte. Par exemple, à la conférence des ministres des Affaires étrangères de Genève en 1955, lorsque les États-Unis, la France et le Royaume-Uni ont proposé à l'URSS de développer des programmes d'échanges dans les domaines de la culture, de l'éducation, de la science, des sports et de l'information, le ministre soviétique Viatcheslav Molotov a rejeté l'offre.¹⁸³

Ce n'est qu'à partir de 14 février 1956, avec le 20^e Congrès du Parti communiste et le célèbre discours de Nikita Khrouchtchev sur « le culte de la personnalité et ses conséquences », que Moscou a amorcé un changement plus net.¹⁸⁴ La direction soviétique cherchait désormais à projeter à l'étranger une image moins monolithique et plus moderne du socialisme. Les autorités percevaient la valeur stratégique d'élargir la politique des échanges avec l'Occident afin d'atténuer l'isolement politique et de répondre aux critiques croissantes sur les libertés individuelles.¹⁸⁵ Presque

¹⁸⁰ GRAHAM Sarah Ellen, *Culture and Propaganda: The Progressive Origins of American Public Diplomacy, 1936-1953*, Ashgate, 2015, p. 133.

¹⁸¹ TRUMAN Harry, "Fordham Address", 11 mai 1946, *The American Presidency Project*, <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/address-fordham-university-new-york-city-upon-receiving-honorary-degree> (consulté le 10 juin 2025).

¹⁸² GRAHAM, *op. cit.*, p. 135.

¹⁸³ PREVOTS *op. cit.*, p. 69.

¹⁸⁴ CAVENDISH Richard, "Stalin Denounced by Nikita Khrushchev", *History Today*, vol. 52, No. 2, 2 février 2006, <https://www.historytoday.com/archive/months-past/stalin-denounced-nikita-khrushchev> (consulté le 11 juin 2025).

¹⁸⁵ FOX *op. cit.*, p. 216.

immédiatement, l'URSS a signé des accords culturels bilatéraux avec la Belgique et la Norvège en 1956, puis avec la France en 1957.¹⁸⁶ Ces ouvertures s'appuyaient sur un appareil culturel déjà bien cadré. Héritière d'institutions artistiques solides et centralisées, l'URSS disposait d'outils efficaces pour planifier et mettre en œuvre des programmes culturels à forte visibilité. Outre leur rôle éducatif interne, ces institutions, et notamment les grandes compagnies de ballet telles que le Bolchoï et le Kirov, étaient instrumentalisées par le nouveau ministère de culture, le *Minkult*, comme vitrines prestigieuses de la civilisation socialiste.

Cette évolution ne passait pas inaperçue aux yeux des américains. Les États-Unis, qui jusque-là avaient mené des actions de diplomatie culturelle relativement fragmentées, ont cherché à structurer davantage leurs initiatives afin de répondre au nouveau contexte international. L'administration Eisenhower insistait sur l'importance des échanges, qu'il s'agisse d'idées, de publications, d'artistes ou d'étudiants, comme moyen de réduire progressivement la méfiance internationale et de favoriser une meilleure compréhension entre nations. Comme le montre le discours cité au début de ce chapitre, le président considérait qu'après des années durant lesquelles le Rideau de fer avait bloqué toute interaction directe avec les sociétés d'Europe de l'Est, il était désormais impératif de créer des occasions concrètes de rencontre et de dialogue.¹⁸⁷ À ses yeux, cette ouverture devait permettre de démontrer, par l'expérience vécue, les valeurs et les avantages d'une société démocratique, et ainsi affaiblir les récits propagés par le bloc soviétique.

Eisenhower estimait également qu'il était essentiel, dans ces échanges, de mettre en valeur la supériorité des produits et des valeurs culturelles du système de libre entreprise.¹⁸⁸ Dans une lettre adressée en 1954 au *House Committee on Appropriations*, il a souligné la nécessité de mobiliser davantage de ressources pour soutenir les ensembles musicaux, dramatiques et autres groupes artistiques privés en tournée à l'étranger, afin de montrer que les États-Unis pouvaient eux aussi revendiquer de hauts accomplissements culturels.¹⁸⁹ Selon lui, ce type d'initiatives contribuait à une meilleure compréhension des États-Unis et justifiait d'agir

¹⁸⁶ PREVOTS, *op. cit.*

¹⁸⁷ EISENHOWER, *op. cit.*

¹⁸⁸ PREVOTS, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁹ Lettre de President Eisenhower au House Committee on Appropriations, daté de 27 juillet 1954, <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1952-54v02p2/d365> (consulté le 17 juin 2025).

rapidement et avec détermination. Ce souci de la part d'Eisenhower était dû au fait que le déclenchement de la Guerre froide a considérablement amplifié les inquiétudes concernant la perception des États-Unis, car le gouvernement américain voyait une véritable menace dans l'attrait potentiel du communisme international.¹⁹⁰ Comme nous l'avons brièvement mentionné dans le deuxième chapitre de ce travail, c'est dans ce contexte, et avec ces préoccupations et motivations, qu'a été créé en 1954, à la demande d'Eisenhower, le *President's Emergency Fund for International Affairs*. Ce fonds allouait notamment 2 250 000 de dollars à la présentation de spectacles américains de danse, de théâtre, de musique et de sport, à l'étranger, ainsi que 157 000 de dollars supplémentaires pour contribuer à la promotion médiatique de ces événements artistiques et sportifs.¹⁹¹

Dans ce contexte où toutes les deux superpuissances montraient une volonté d'ouverture culturelle, le premier accord d'échanges formel entre l'URSS et les États-Unis a été l'*Agreement between the USA and USSR on Exchanges in the Cultural, Technical, and Educational Fields*, signé le 27 janvier 1958 et plus connu sous le nom d'Accord Lacy-Zaroubine, après ses principaux négociateurs William Lacy, conseiller spécial du président Eisenhower pour les échanges Est-Ouest, et Gueorgui Zaroubine, ambassadeur soviétique aux États-Unis.¹⁹² S'appuyant sur les avancées vécues après la conférence de Genève de 1955, qui avaient amorcé une ouverture de la culture, des arts, du sport et de la science soviétiques vers l'extérieur, cet accord visait à instaurer un cadre bilatéral structuré pour des échanges dans les domaines artistique, scientifique, éducatif et sportif.¹⁹³ Il prévoyait notamment des tournées réciproques de compagnies de ballet, de troupes théâtrales et de musiciens, l'organisation d'expositions industrielles et artistiques, l'accueil croisé d'étudiants, de chercheurs et de professeurs, ainsi que des rencontres sportives internationales.

Pour Washington, l'Accord Lacy-Zaroubine s'agissait de présenter directement au public soviétique la vitalité culturelle et technologique américaine afin de

¹⁹⁰ HART Justin, *Empire of Ideas: The Origins of Public Diplomacy and the Transformation of US Foreign Policy*, Oxford University Press, New York, 2013, p. 108.

¹⁹¹ PREVOTS, *op. cit.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 69.

¹⁹³ Accord Lacy-Zaroubin, 27 janvier 1958, <https://librariesandcoldwarculturalexchange.wordpress.com/text-of-lacy-zaroubin-agreement-january-27-1958/> (consulté le 31 juillet 2025).

contrebalancer l'image négative propagée par la propagande communiste. Pour Moscou, c'était l'occasion de mettre en scène la sophistication et la modernité du socialisme soviétique auprès des publics occidentaux. Fait notable, cet accord a institutionnalisé pour la première fois des tournées artistiques majeures, telles que celles du Bolchoï et du Kirov aux États-Unis, et du NYCB et de ABT en URSS que nous examinerons plus en détail dans la section suivante.

À partir des années 1960, les échanges culturels sont devenues un instrument pleinement intégré à la politique étrangère des deux superpuissances.¹⁹⁴ On a assisté alors à une intensification des circulations artistiques : des orchestres symphoniques traversaient l'Atlantique dans les deux sens, tandis que des légendes du jazz telles que Louis Armstrong ou Dizzy Gillespie étaient envoyées comme "ambassadeurs" culturels en Europe de l'Est et en URSS.¹⁹⁵ Les États-Unis utilisaient également le rock, la danse moderne et la comédie musicale, tandis que l'URSS cherchait à mettre en avant le ballet comme apogée de la perfection soviétique.

Toutefois, la montée des tensions dans les années 1980, notamment après l'invasion soviétique de l'Afghanistan (1979), ont provoqué un ralentissement temporaire des programmes culturels. Les boycotts réciproques des Jeux olympiques de 1980 et 1984 illustraient par exemple cette politisation accrue des échanges.¹⁹⁶ Néanmoins, avec les réformes de *glasnost* et *perestroïka* engagées par Gorbatchev on a assisté, encore une fois, à une relance des contacts culturels entre les deux pays. Les compagnies de ballet soviétiques ont multiplié les tournées aux États-Unis, tandis que les artistes américains étaient accueillis dans des conditions sans précédent depuis le début de la Guerre froide.¹⁹⁷ Ces échanges, désormais moins contraints par les impératifs idéologiques, ont contribué à créer un climat de curiosité mutuelle qui accompagnait la fin de la Guerre froide en 1991.

¹⁹⁴ HOMANS, Mr. B: *George Balanchine's 20th Century*, op. cit., p. 381.

¹⁹⁵ PERRIGO Billy, "How the U.S. Used Jazz as a Cold War Secret Weapon", *Time Magazine*, 22 décembre 2017, <https://time.com/5056351/cold-war-jazz-ambassadors/> (consulté le 31 juillet 2025).

¹⁹⁶ "The Olympic Boycott, 1980", *US Department of State Archive*, <https://2001-2009.state.gov/r/pa/ho/time/qfp/104481.htm> (consulté le 31 juillet 2025) ; "Cold War Diplomatic Games: The 1984 Los Angeles Summer Olympics", *Blog of US National Archives*, <https://prologue.blogs.archives.gov/2023/08/28/cold-war-diplomatic-games-the-1984-los-angeles-summer-olympics/> (consulté le 31 juillet 2025).

¹⁹⁷ BUXTON, op. cit., p. 57.

2. Tournées emblématiques comme outil de projection culturelle

Avant que le ballet ne devienne un instrument pleinement intégré à la diplomatie culturelle de la Guerre froide, des échanges artistiques existaient déjà entre la Russie, l'Europe occidentale et, plus ponctuellement, les États-Unis. Le premier véritable échange de ballet russe avec l'Occident remonte à l'époque impériale lorsqu'en 1909, Serge Diaghilev a amené à Paris et en Europe occidentale une partie du Ballet impérial russe, donnant naissance à ce qui allait devenir les *Ballets russes* que nous avons déjà évoqués dans les chapitres précédents. Puis, au début de l'ère soviétique, en 1921, Anatoli Lounatcharski, chef de la politique culturelle de l'époque révolutionnaire, a invité la danseuse moderne américaine Isadora Duncan à fonder une école de danse socialiste à Moscou.¹⁹⁸ Connue pour sa sympathie envers le socialisme soviétique et impressionnée par le soutien de Lounatcharski aux arts, Duncan a accepté l'offre.¹⁹⁹ Le projet n'a cependant duré que peu de temps. En 1922, Duncan a entrepris une tournée de l'URSS vers les États-Unis, qu'elle présentait comme une initiative destinée à témoigner de la conscience russe et à œuvrer pour le rapprochement des deux grands pays, « *sans objectif politique ni propagandiste* ».²⁰⁰ La tournée n'a pourtant pas suscité l'attention espérée du public soviétique, ce qui rendait sa vie à Moscou difficile à soutenir, et Duncan est finalement retournée aux États-Unis.

Sous Lounatcharski, l'envoi d'artistes à l'étranger restait possible et s'inscrivait dans une politique d'ouverture culturelle. L'organisation de ces déplacements relevait du Comité exécutif central et de son Comité spécial pour l'organisation des tournées artistiques et des expositions à l'étranger. Avant 1924, ce dernier traitait principalement des demandes émanant de personnes privées ou d'institutions poursuivant des objectifs matériels plutôt qu'idéologiques.²⁰¹ Progressivement, le Comité spécial a instauré un système contractuel d'engagement financier, permettant à l'État soviétique de percevoir des recettes issues de ces tournées et expositions

¹⁹⁸ HOMANS, Mr. B: *George Balanchine's 20th Century*, op. cit., p. 81.

¹⁹⁹ "Isadora Duncan Takes Offer From Soviets; Says She Will Open Dancing Academy in Moscow – Krassin Was Negotiator", *The New York Times*, 29 mai 1921, <https://www.nytimes.com/1921/05/29/archives/isadora-duncan-takes-offer-from-soviets-says-she-will-open-dancing.html> (consulté le 2 août 2025).

²⁰⁰ "Isadora Duncan's Bolshevik Days", Hoover Institution, <https://www.hoover.org/library-archives/histories/bread-medicine/isadora-duncan> (consulté le 2 août 2025).

²⁰¹ TRANKVILLITSKAIA Tatiana, "Les artistes soviétiques en mission et les autorités de l'URSS : entre contrôle soviétique, liberté artistique et défi financier (sur l'exemple des missions artistiques soviétiques en France dans les années 20)", *Revue Russe*, No. 54, 2020, p. 180.

internationales.²⁰² Avec l'arrivée de Staline au pouvoir en 1922, cette relative ouverture a laissé place à une politique beaucoup plus centrée sur l'espace intérieur, limitant considérablement les échanges culturels extérieurs. De l'autre côté, aux États-Unis, il n'existait pas encore de tradition chorégraphique suffisamment structurée pour envisager l'exportation d'un ballet national, comme nous l'avons vu dans les sections précédentes. Ce n'est qu'avec l'assouplissement progressif des tensions internationales, plusieurs décennies plus tard, que les grandes tournées de ballet allaient devenir un outil central de la projection culturelle des deux superpuissances.

Entre 1959 et 1962, une série d'échanges de compagnies de ballet entre les États-Unis et l'URSS a favorisé une forme d'admiration mutuelle pour cet art. Ce phénomène s'inscrivait dans un contexte politique que nous avons déjà évoqué dans la section précédente. Ce contexte était marqué par la déstalinisation en URSS sous Nikita Khrouchtchev, la volonté stratégique des États-Unis de renforcer leur influence et leur prestige à l'échelle mondiale par le biais d'initiatives culturelles, et, surtout, l'Accord Lacy-Zaroubine de 1958 qui autorisait des échanges culturels, éducatifs et scientifiques entre les deux superpuissances. Cependant, derrière l'image conviviale de ces échanges se profilait également un objectif d'influence : présenter à l'autre camp une image valorisante de son propre mode de vie et, subtilement, infléchir certaines perceptions.²⁰³ En effet, l'objectif principale était d'une part de présenter ses danseurs comme représentants de la supériorité artistique du communisme pour l'URSS, et d'autre part de démontrer le talent qui florissait dans un environnement créatif libre pour les États-Unis.²⁰⁴

Le 13 avril 1959, *The New York Times* a annoncé l'arrivée du Ballet du Bolchoï aux États-Unis pour une tournée de huit semaines, en précisant qu'il ne s'agissait que de la quatrième fois en près de deux siècles que la célèbre compagnie se produisait hors de Russie.²⁰⁵ À la fois motivé par le désir de découvrir le monde caché du ballet

²⁰² *Ibid.*, p. 181.

²⁰³ VALEAN Mihaela-Lorena, "Cold War Ballet Battles", *The Market for Ideas*, <https://www.themarketforideas.com/cold-war-ballet-battles-the-arts-of-diplomacy-vi-a815/> (consulté le 7 août 2025).

²⁰⁴ PETERSON McDANIEL Candra, *American-Soviet Cultural Diplomacy: The Bolshoi Ballet's American Premiere*, Lanham: Lexington Books, 2025, p. 1.

²⁰⁵ "Bolshoi Ballet Arrives to Open Eight-Week Tour of US and Canada", *The New York Times*, 13 avril 1959, <https://www.nytimes.com/1959/04/13/archives/bolshoi-ballet-arrives-to-open-eightweek-tour-of-u-s-and-canada.html> (consulté le 2 août 2025).

russe, resté en grande partie fermé à l'étranger depuis la Révolution de 1917, et par l'admiration que le public américain portait de longue date à cette tradition, l'événement a suscité un enthousiasme exceptionnel. Les places se revendaient à l'équivalent de 1 200 dollars actuels, et la billetterie affichait complet bien avant le lever de rideau.²⁰⁶ Lors de la soirée d'ouverture, les loges étaient ornées de drapeaux américains et soviétiques, et l'orchestre a interprété successivement les hymnes nationaux des deux pays avant le début du spectacle où le Bolchoï a démontré les chefs d'œuvres du ballet russe au public américain.²⁰⁷

La réception critique a été nuancée, mais l'impact symbolique a dépassé la seule dimension artistique. Plus tard dans l'année, lors de sa visite aux États-Unis, Khrouchtchev a déclaré : « *Quel pays a le meilleur ballet ? Le vôtre ? Vous n'avez même pas de théâtre permanent pour l'opéra et le ballet. Votre théâtre vit de ce que lui donnent les riches. Dans notre pays, c'est l'État qui le finance. Et le meilleur ballet est en Union soviétique* ». ²⁰⁸ Cette prise de position illustre à la fois sa volonté d'affirmer la supériorité culturelle soviétique et la différence idéologique fondamentale entre les deux systèmes : d'un côté, un modèle étatique assumant la pleine responsabilité du financement et de la gestion des arts ; de l'autre, un modèle américain reposant sur le mécénat privé et la générosité des élites. Dans ce contexte, la tournée du Bolchoï est devenue un outil de démonstration politique autant qu'un événement artistique, plaçant la scène culturelle au cœur de la rivalité idéologique de la Guerre froide.

Un an après la tournée de Bolchoï, en septembre 1960, l'*American Ballet Theatre* (ABT) est devenu la première compagnie américaine à se produire en URSS dans le cadre des accords culturels bilatéraux. La préparation du programme a suscité de vifs débats au sein du comité chargé de la tournée. Certains plaidaient pour un répertoire strictement classique afin de démontrer que les grandes œuvres classiques n'étaient pas hors de portée technique et artistique des danseurs américains, tandis que d'autres défendaient l'idée d'intégrer des créations plus contemporaines, afin de mettre

²⁰⁶ "Dancers and dissidents: How ballet became a political football between East and West", *The Guardian*, 17 mars 2022, <https://www.theguardian.com/stage/2022/mar/17/dancers-and-dissidents-how-ballet-became-a-political-football-between-east-and-west> (consulté le 16 juillet 2025).

²⁰⁷ HOMANS, Mr. B: *George Balanchine's 20th Century*, op. cit., p. 382.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 383.

en avant l'identité propre du ballet américain.²⁰⁹ Finalement, trois programmes ont été retenus, mêlant des pièces familières au public soviétique, comme les pas de deux du *Lac des Cygnes* et *Don Quichotte*, à des œuvres plus représentatives de la scène américaine, telles que *Themes and Variations* de George Balanchine ou *Fancy Free* de Jerome Robbins.²¹⁰ La soirée d'ouverture, le 13 septembre, a attiré des figures majeures de la danse soviétique, dont *prima ballerines* Galina Oulanova et Maïa Plissetskaïa, ainsi que la femme de Khrouchtchev, Nina Khrouchtcheva, qui était d'ailleurs une grande passionnée de ballet. En plus, lors de la dernière représentation de l'ABT à Moscou, Khrouchtchev, tout juste revenu de son discours à l'ONU, a fait une apparition surprise, a porté un *toast* « à l'art et à l'amitié » et a invité l'ABT à revenir en URSS dans le futur.²¹¹

La réception, dans la presse comme dans les salles, a été globalement chaleureuse, bien que contrastée selon les œuvres.²¹² Les ballets les plus familiers au public soviétique, en particulier *Les Sylphides* et *Don Quichotte*, ont suscité beaucoup d'enthousiasme tandis que le ballet *Themes and Variations* de Balanchine était peu apprécié. Plusieurs observateurs ont également noté que la succession de ballets en un acte déstabilisait un public habitué aux grands ballets narratifs en trois actes typiques en URSS. Mais, malgré ces réserves, la tournée a consolidé l'image de l'ABT aux yeux du public soviétique, et a marqué d'une manière triomphante le premier contact du ballet américain en URSS.

L'année suivante, la seconde grande compagnie soviétique, le Kirov, a entrepris à son tour une tournée aux États-Unis, séduisant de nouveau le public, même si l'événement a été marqué par la défection spectaculaire de son danseur étoile Rudolf Noureev, un épisode sur lequel nous reviendrons brièvement au chapitre suivant. Parallèlement, le contexte politique se dégradait rapidement. En mai 1960, l'URSS a abattu un avion américain, puis en avril 1961, le président nouvellement élu John F. Kennedy a lancé l'invasion de la Baie des Cochons contre le régime castriste à Cuba.

²⁰⁹ PREVOTS, *op. cit.*, pp. 75-76.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

²¹¹ "American Pioneer: American Ballet Theatre's 1960 Tour of the USSR", *American Ballet Theatre*, <https://www.abt.org/the-company/about/abt-ussr-tour-1960/> (consulté le 7 août 2025).

²¹² Pour le reste du paragraphe : "American Pioneer: American Ballet Theatre's 1960 Tour of the USSR", *American Ballet Theatre*, <https://www.abt.org/the-company/about/abt-ussr-tour-1960/> (consulté le 7 août 2025).

L'année prochaine, Youri Gagarine est allé dans l'espace, intensifiant la course spatiale. En juin, le sommet de Vienne entre Kennedy et Khrouchtchev s'est soldé par une impasse, et en août, les soviétiques ont commencé la construction du mur de Berlin.

Dans ce climat de tensions accrues, les échanges culturels ont pris une importance stratégique. Les liens personnels entre la famille Kennedy et le *New York City Ballet* (NYCB), que nous avons mentionné dans le chapitre précédent, faisaient de la compagnie un partenaire naturel pour représenter les États-Unis à l'étranger.²¹³ Le Département d'État exerçait également une pression considérable pour envoyer le NYCB en URSS, en réponse au fait que les soviétiques avaient déjà dépêché deux de leurs grandes compagnies le Kirov et le Bolchoï aux États-Unis.²¹⁴ Ils étaient conscients également de la portée symbolique d'envoyer un chorégraphe d'origine russe en URSS en tant qu'ambassadeur du ballet américain.

Pourtant, cette invitation ne relevait pas d'une initiative nouvelle. Dès 1956, les autorités soviétiques avaient proposé au NYCB de se produire dans quatre villes d'URSS en 1958. Lincoln Kirstein avait alors souligné que « *l'offre russe pose problème, car Balanchine, fortement antistalinien, craigne de rencontrer des difficultés s'il se rend en Russie ; il ne veut donc pas y aller personnellement* ». ²¹⁵ En 1957, une nouvelle proposition soviétique avait de nouveau été rejetée, Kirstein précisant cette fois que Balanchine était « *violemment antirusse* ». ²¹⁶ Ce n'est qu'au début des années 1960, sous la pression croissante du contexte diplomatique et du gouvernement américain, que le déplacement du NYCB en URSS a pu réaliser.

En 1962, le Département d'État a de nouveau sollicité Balanchine pour que le NYCB effectue une tournée « *au service de son pays d'adoption* » vers son pays natal.²¹⁷ Après avoir décliné des invitations en 1956, 1957 et 1960, Balanchine a finalement accepté, mais il a toutefois posé des conditions strictes : disposer d'une

²¹³ HOMANS, Mr. B: *George Balanchine's 20th Century*, op. cit., p. 384.

²¹⁴ PREVOTS, op. cit., p. 81.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 74.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ HOMANS, Mr. B: *George Balanchine's 20th Century*, op. cit., p. 381.

escorte du corps des Marines et d'un passeport diplomatique, afin de garantir sa sécurité et de dissiper sa crainte de ne pas pouvoir quitter l'URSS.²¹⁸

Une fois la tournée confirmée, les négociations sur le répertoire ont été tendues. Les autorités soviétiques refusaient les pièces jugées trop abstraites, comme *Agon*, et préféraient voir *Le Lac des cygnes* ou *L'Oiseau de feu*. Balanchine a catégoriquement rejeté ces propositions, maintenant un programme dominé par ses œuvres néoclassiques et non narratives, telles que *Agon* et *Serenade*.²¹⁹ Un compromis a finalement été trouvé : le NYCB ne danserait pas *Le Lac des cygnes*, mais présenterait à la place le *Tchaïkovsky Pas de Deux* de Balanchine, conçu sur une section inédite écrite par Tchaïkovski pour *Le Lac des cygnes*. Ce choix de répertoire tranchait radicalement avec les grands *drambalets* narratifs et spectaculaires de l'URSS qui étaient omniprésents sur la scène soviétique marquée par l'esthétique du réalisme socialiste à l'époque.²²⁰

La tournée de NYCB a débuté à Moscou le 9 octobre et s'est achevée à Bakou le 1er décembre, après des étapes à Leningrad, Kiev et Tbilissi, ville natale de Balanchine. La soirée d'ouverture a présenté *Serenade*, *Agon*, *Western Symphony* de Balanchine et *Interplay* de Robbins.²²¹ C'était un programme entièrement composé de pièces courtes et abstraites, sans intrigue ni décors somptueux avec lesquels le public soviétique était familiarisé. À la veille des représentations en URSS, un article du *New York Times* s'était demandé comment le public soviétique accueillerait l'abstraction de Balanchine, et avait estimé qu'il faudrait presque un miracle pour que les spectateurs russes en saisissent pleinement l'intention.²²² Pourtant, le NYCB a su captiver les spectateurs, même si l'esthétique proposée était totalement étrangère à leurs habitudes.²²³

²¹⁸ *Ibid.*, p. 387.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ "George Balanchine's Soviet Reckoning", *The New Yorker*, <https://www.newyorker.com/magazine/2022/09/12/george-balanchines-soviet-reckoning> (consulté le 3 août 2025).

²²¹ *Ibid.*

²²² "Americans in Moscow; New York City Ballet Begins Soviet Tour", *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1962/10/07/archives/americans-in-moscow-new-york-city-ballet-begins-soviet-tour.html> (consulté le 27 juillet 2025).

²²³ CROFT Clare, "Ballet Nations: The New York City Ballet's 1962 US State Department-Sponsored Tour of the Soviet Union", *Theatre Journal*, Octobre 2009, Vol. 61, No. 3, p. 422.

Le séjour du NYCB en URSS a coïncidé avec un moment de crise extrême et le 20 octobre, la crise de Cuba a éclaté. L’ambassade américaine à Moscou a averti les danseurs qu’elle ne pourrait rien faire s’ils étaient retenus sur place.²²⁴ Dans ce contexte tendu, la tournée a pris une dimension qui dépassait la seule sphère artistique. Le maintien d’un programme résolument abstrait, sans intrigue ni référence idéologique, mettait en évidence un écart esthétique marqué avec la tradition soviétique des grands ballets narratifs. Présenter un tel répertoire au cœur de cette conjoncture revenait, de manière implicite, à prolonger la confrontation des grandes puissances au-delà du champ politique, en opposant directement le style soviétique et le style américain sur la scène artistique afin d’y démontrer leur supériorité.

Ainsi, au-delà de leur dimension artistique, pendant la Détente, les tournées de ballet réciproques entre l’URSS et les États-Unis ont constitué un terrain d’affrontement symbolique où chaque superpuissance mettait en scène sa propre vision du monde. L’URSS, en privilégiant la virtuosité technique et le répertoire narratif monumental, projetait l’image d’un système stable, discipliné et porteur d’une tradition culturelle prestigieuse. Les États-Unis, en misant sur l’abstraction, l’innovation et le métissage des styles, affirmaient la modernité et l’ouverture créative de la société démocratique. Ce face-à-face esthétique reflétait des conceptions antagonistes du rôle de l’art : instrument au service d’un récit collectif pour l’une, espace d’expression individuelle pour l’autre. Ces tournées ne visaient donc pas seulement à séduire le public étranger artistiquement ; elles participaient à une stratégie de *soft power* où l’émotion esthétique devenait un vecteur de persuasion idéologique.

B. Transferts, défections et fascination croisée

Les tournées internationales étaient conçues par les deux superpuissances comme des projets de prestige et des instruments de projection culturelle, mais elles ont aussi engendré des dynamiques qui échappaient au contrôle étatique. Les contacts directs entre artistes et l’exposition à des environnements artistiques et sociaux radicalement différents ont également ouvert des brèches inattendues dans le rideau

²²⁴ “Dancers and dissidents: How ballet became a political football between East and West”, *The Guardian*, 17 mars 2022, <https://www.theguardian.com/stage/2022/mar/17/dancers-and-dissidents-how-ballet-became-a-political-football-between-east-and-west> (consulté le 16 juillet 2025).

idéologique surtout pour les artistes soviétiques. Pour l'URSS, l'un des effets les plus sensibles avait été le phénomène des défections des artistes, notamment de plusieurs danseurs étoiles. Confrontés à la liberté de création et aux conditions de travail plus relâchées en Occident, plusieurs danseurs ont choisi de ne pas regagner leur pays, provoquant un choc politique et médiatique dont l'impact dépassait largement le domaine artistique.

Mais au-delà de ces départs spectaculaires, d'autres formes d'interactions plus subtiles ont également vu le jour. Dans certaines phases de rapprochement, des coopérations ponctuelles, des échanges officiels ou des projets communs se sont mis en place, montrant que le ballet pouvait aussi être un espace de dialogue, voire d'admiration mutuelle, tout en restant traversé par la rivalité de la Guerre froide. Cette section examine donc ces deux dimensions : la défection comme rupture symbolique et les échanges comme rapprochement mesuré afin de comprendre comment, au cœur de la Guerre froide, le ballet constituait à la fois un champ de confrontation et un terrain de contacts inattendus.

1. Défections de danseurs soviétiques à l'Ouest

Durant la Guerre froide, le terme défection portait un sens politique spécifique et bien plus lourd que celui d'émigration. Il désignait les départs non autorisés de citoyens soviétiques, souvent à l'autre côté du Rideau de Fer. En URSS, la défection était reconnue comme un crime et elle pouvait entraîner pour l'individu des sanctions pénales sévères et faire peser sur sa famille restée au pays des conséquences graves, parfois irréversibles.²²⁵ Les défecteurs étaient placés sur une liste établie par le Comité pour la sécurité de l'État (KGB), principal service de renseignement et de sécurité de l'URSS, qui consignait leurs données physiques, leur âge, leur profession, la date de leur défection, leur localisation connue ainsi que des informations relatives à leur famille.²²⁶ Ces listes, régulièrement mises à jour, servaient non seulement à surveiller toute tentative de contact ou de retour par le KGB, mais aussi à exercer des pressions indirectes sur les proches restés au pays, renforçant ainsi l'effet dissuasif de la

²²⁵ RIEHLE Kevin P., "The KGB Wanted List and the Evolving Soviet Pursuit of Defectors", *Journal of Cold War Studies*, Vol. 26, No. 3, 2024, p. 38.

²²⁶ *Ibid.*

répression soviétique. Alors, les canaux de communication étant strictement contrôlés et surveillés, une décision de défection impliquait presque toujours une rupture définitive avec ses proches.

Bien avant que les défections spectaculaires de la Guerre froide ne fassent la une des journaux, certains départs d'artistes avaient déjà marqué l'histoire du ballet russe. Comme expliqué dans le premier chapitre de ce travail, à la suite de la Révolution de 1917, de nombreux danseurs avaient quitté les théâtres impériaux pour s'installer en Europe occidentale ou bien aux États-Unis. En effet, plusieurs artistes se trouvaient en tournée à l'étranger quand la Révolution s'est éclatée et n'avaient pas pu regagner la Russie. La plupart avaient choisi de ne pas retourner en Russie même lorsque les hostilités de la Révolution et la Guerre civile se sont terminées. Certains avaient profité de l'occasion offerte par les tournées des *Ballets russes* aux États-Unis pour y trouver un emploi et avaient fini par obtenir la citoyenneté américaine.²²⁷ Cela dit, malgré quelques exceptions, cette première vague de départs relevait moins d'une pression politique directe que de l'instabilité économique et institutionnelle à un moment où la politique culturelle soviétique n'était pas encore pleinement définie. Parmi les défecteurs politiques de l'époque figurait par exemple la ballerine Mathilde Kschessinska, ancienne maîtresse du Tsar Nicolas II, qui s'était réfugié en France en 1920 à cause des liens étroits qu'elle entretenait avec la famille impériale.²²⁸

Le voyage des artistes à l'Ouest était encadré par le *Narkompros* dans les premières années de la Révolution. Le chef du *Narkompros*, Anatoli Lounatcharski, autorisait personnellement les artistes qui souhaitaient voyager à l'étranger.²²⁹ En 1921, Félix Dzerjinski, chef de la *Tchéka*²³⁰, a critiqué cette pratique, en constatant que beaucoup de ces artistes restaient en émigration et participaient à la propagande antisoviétique. Alors, pour encadrer les départs, une commission des missions à l'étranger était créée au sein du *Narkompros* pour examiner les demandes, et autoriser les demandes sous le contrôle de la *Tchéka*.²³¹ À partir de 1922, les séjours étaient

²²⁷ PAOLACCI Claire, "Migrations des artistes de la danse européens au XXe siècle", <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/les-arts-en-europe/migrations-et-identites-artistiques/migrations-des-artistes-de-la-danse-europeens-au-xxe-siecle> (consulté le 8 août 2025).

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ TRANKVILLITSKAIA, *op. cit.*, p. 179.

²³⁰ Commission spéciale panrusse de lutte contre la contre-révolution et le sabotage en URSS.

²³¹ TRANKVILLITSKAIA, *op. cit.*

limités dans le temps, les destinations devaient être approuvées à l'avance et la *Tchéka* exigeait une promesse écrite de retour imposée. Entre 1923 et 1925, la supervision des voyages est passé à un organe spécifiquement chargé de réguler l'ensemble des déplacements artistiques et d'en garantir la conformité idéologique.²³² Cela s'est traduit par des procédures administratives encore plus lourdes pour pouvoir voyager à l'étranger.²³³

En 1924, peu avant que le gouvernement soviétique ne renforce son contrôle sur la création artistique en mettant fin aux expériences chorégraphiques d'avant-garde au profit des *drambalets*, que nous avons expliqué dans le premier chapitre, George Balanchine et plusieurs autres danseurs ont signé un contrat pour se produire à l'étranger avec les *Ballets russes* de Serge Diaghilev.²³⁴ Beaucoup de ceux qui sont partis avec lui s'étaient ensuite installés en Europe occidentale ou aux États-Unis, se consacrant à ce qu'ils décrivaient comme la contre-révolution de « l'esprit que Lénine avait tué ».²³⁵ Balanchine, lui aussi, a gardé cet antisoviétisme tout au long de sa vie.

Mais c'était surtout pendant la Guerre froide que les défections d'artistes sont devenues un sujet plus sensationnel, largement médiatisé et utilisé comme argument politique contre le régime soviétique, dans un contexte où la propagande anticommuniste avait atteint son apogée aux États-Unis. Dans les années 1950 et 1960, chaque défection faisait l'objet d'un traitement spectaculaire dans la presse occidentale. C'est dans ces conditions que le KGB a renforcé sa surveillance sur les représentants culturels envoyés à l'étranger. À partir du milieu des années 1950, l'intensification des échanges culturels entre les deux blocs entraînait une hausse des défections, tandis que le climat de compétition et de propagande propres à la Guerre froide a permis à l'Ouest, surtout les États-Unis, d'exploiter ces départs comme un puissant outil de discours antisoviétique. Dans les paragraphes suivants, nous ferons souvent références aux articles et entretiens publiés dans les journaux occidentaux sur des défections emblématiques de la Guerre froide pour montrer ce biais.

²³² *Ibid.*, p. 180.

²³³ *Ibid.*, p. 184.

²³⁴ HOMANS, *Mr. B: George Balanchine's 20th Century*, op. cit., p. 89.

²³⁵ *Ibid.*, p. 90.

La première défection véritablement médiatisée était celle de Rudolf Nouréev, danseur étoile du Kirov, lors de la tournée européenne de la compagnie en 1961. Nouréev, déjà surveillé de près par les agents du KGB en raison de son comportement jugé non conforme (il était ouvertement homosexuel) et de son admiration affichée pour la culture occidentale, a profité d'une escale à Paris pour demander l'asile.²³⁶ L'incident a eu lieu en juin, à l'aéroport du Bourget, lorsque les autorités soviétiques lui avaient annoncé qu'il serait renvoyé à Moscou pour un gala au lieu de rejoindre sa troupe à Londres.²³⁷ Convaincu qu'il ne pourrait plus jamais quitter l'URSS et qu'il risquait de lourdes représailles, Nouréev a sollicité l'aide de ses amis français et de la police locale pour rester en France.²³⁸

Son intégration a été rapide : la même année, il a commencé à se produire comme artiste invité au *Royal Ballet* à Londres, et s'est produit ensuite aux États-Unis, ce qui portait un coup supplémentaire au prestige soviétique. Le moment choisi de sa défection avait amplifié encore la portée de l'événement. Elle intervenait au cœur de la montée des tensions de la Guerre froide, marquée par l'incident de l'avion américain U-2, en mai 1960, qui avait provoqué l'échec du sommet Est-Ouest de Paris, initialement destiné à rechercher une issue pacifique au conflit. À cela s'ajoutait la pression croissante à Berlin qui allait culminer avec l'érection du mur, ainsi qu'un contexte marqué par le vol historique de Youri Gagarine en espace en avril 1961, seulement deux mois plus tôt. Dans ce climat d'affrontement symbolique, la défection a offert à l'Occident une victoire dans la « bataille de l'image », venant contrebalancer le retard perçu face aux succès soviétiques. La presse occidentale a salué la défection de Nouréev comme un « coup de propagande majeur » et une « victoire pour la démocratie », tandis que les autorités soviétiques l'a condamné par contumace et l'a présenté comme un traître moralement corrompu.²³⁹ En devenant le premier artiste soviétique de gloire à quitter le pays dans un contexte de Guerre froide exacerbée,

²³⁶ CAUTE David, *op.cit.*, p. 485.

²³⁷ “Russian ballet star Rudolf Nureyev asks for asylum”, *The Guardian*, 17 juin 1961, <https://www.theguardian.com/stage/from-the-archive-blog/2021/jun/16/rudolf-nureyev-asks-for-asylum-ballet-1961> (consulté le 14 juin 2025).

²³⁸ “1961 - Rudolf Nureyev Defects to the West”, *Rudolf Nureyev Foundation*, <https://nureyev.org/rudolf-nureyev-biography/defects-to-the-west-1961/> (consulté le 14 juin 2025).

²³⁹ “Defecting from the Soviet Union: The Story of Rudolf Nureyev’s Escape”, *Retrospect Journal*, <https://retrospectjournal.com/2025/03/23/defecting-from-the-soviet-union-the-story-of-rudolf-nureyevs-escape/> (consulté le 14 juin 2025).

Noureev a créé un précédent qui allait encourager d'autres défections et s'inscrire dans la dynamique plus large des affrontements culturels entre les deux blocs.

Après la défection de Noureev en 1961, celle de Natalia Makarova a marqué une nouvelle étape, puisqu'elle devenait la première grande ballerine soviétique à demander l'asile en Occident. En 1970, lors d'une tournée du Kirov à Londres, Makarova, la *prima ballerina* de la compagnie, a demandé l'asile en Occident. Contrairement à Noureev, elle ne faisait pas l'objet de pressions politiques directes et bénéficiait même d'un statut privilégié en URSS. Elle n'était pas membre du Parti communiste mais elle avait été donnée le titre d'« Artiste honorée de la Fédération de Russie » en 1969 en reconnaissance de ses contributions au ballet soviétique.²⁴⁰ Son choix était donc motivé avant tout par des considérations artistiques : elle se sentait frustrée de perdre certains rôles au profit de danseurs moins talentueux mais mieux connectés politiquement, et trouvait le répertoire classique du Kirov conservateur et étouffant. Makarova a expliqué sa motivation dans un entretien peu après sa défection : « *Pourquoi ai-je choisi de faire ce saut vers l'Occident ? La réponse simple est : parce que je veux être libre — libre de danser comme je le souhaite, libre de développer mon art, libre de travailler avec qui je veux, libre d'utiliser au maximum tous les talents que la nature m'a donné. [...] En Union soviétique, il n'y a pas d'expérimentation avec de nouveaux styles, de nouvelles techniques, de nouvelles chorégraphies, comme il y en a en Occident* ». ²⁴¹ Alors, la décision de Makarova reflétait avant tout l'étouffement créatif en URSS par le poids idéologique et les contraintes artistiques exercées par l'État soviétique, dont nous avons déjà souligné l'impact sur l'art dans les chapitres précédents.

Makarova a rejoint l'*American Ballet Theatre* (ABT) lors de sa défection. Avant sa première saison new-yorkaise, elle a exprimé sa confiance que New York saurait répondre à ses besoins artistiques grâce à son répertoire qui combine les œuvres classiques avec les nouvelles créations plus expérimentales.²⁴² Pourtant, ses débuts américains n'ont pas suffisamment réalisé immédiatement à ses attentes. À l'ABT, elle a reçu à plusieurs reprises les mêmes grands rôles classiques comme *Giselle* et *Le Lac*

²⁴⁰ "Why I Took My Leap to Freedom", *The New York Times*, 20 décembre 1970, <https://www.nytimes.com/1970/12/20/archives/why-i-took-my-leap-to-freedom-why-i-took-my-leap-to-freedom.html> (consulté le 14 juin 2025).

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*

des cygnes, qu'elle avait déjà dansé jusqu'à l'épuisement à Leningrad. Elle regrettait notamment que peu de nouvelles créations chorégraphiques lui soient confiées. Cinq ans après sa défection, elle a admis : « *Je ne peux pas vraiment dire que j'ai été comblée dans mon saut vers la liberté* ». ²⁴³ Elle regrettait notamment que peu de nouvelles créations chorégraphiques lui soient confiées. Néanmoins, elle s'imposait comme une véritable *superstar* aux États-Unis. En 1983, elle a étendu sa carrière vers les scènes de *Broadway* lorsqu'elle a apparu dans *On Your Toes*, une comédie musicale racontant l'histoire d'une ballerine classique qui découvre le monde du jazz et se retrouve partagée entre deux univers artistiques. Ce rôle lui a valu un *Tony Award* de la meilleure actrice dans une comédie musicale en 1983.

En plus de son inquiétude face au manque de créativité et d'opportunités d'exploration artistique au Kirov, Makarova redoutait également la répression idéologique qui pesait sur les arts en URSS. Dans son entretien avec le *New York Times* au moment de sa défection, elle a expliqué : « *Le talent créatif individuel n'a pas de chance dans l'Union soviétique d'aujourd'hui. Les grands écrivains sont emprisonnés, et la liberté d'expression dans toutes les formes d'art est condamnée et réprimée. On ne peut pas satisfaire ses besoins créatifs dans une telle atmosphère. Je ne pourrais certainement jamais grandir sous de telles conditions oppressives* ». ²⁴⁴ Elle a gardé cette critique tout au long de sa carrière et dans son discours de remerciement à la cérémonie de *Tony Awards* en 1983, elle a plaisanté, « *J'ai toujours cru aux contes de fées et aux fins heureuses ; d'ailleurs, en Russie nous n'avons que des fins heureuses — dans toute forme de littérature* », un clin d'œil à la réécriture soviétique du dénouement du *Lac des cygnes*, un sujet évoqué dans le premier chapitre. ²⁴⁵

Pendant près de vingt ans, Makarova n'est pas retournée en URSS. Ce n'est qu'en 1989, peu avant sa retraite et vers la fin de la Guerre froide, qu'elle est revenue de manière émouvante sur la scène du Kirov, retrouvant sa famille, ses collègues et ses anciens maîtres pour une dernière performance de sa carrière. Elle

²⁴³ "Makarova: 'Why No Major Ballet for Me?'," *The New York Times*, 6 juillet 1975, <https://www.nytimes.com/1975/07/06/archives/makarova-why-no-major-ballet-for-me-makarova-why-no-major-ballet.html> (consulté le 14 juin 2025).

²⁴⁴ "Why I Took My Leap to Freedom", *The New York Times*, 20 décembre 1970, <https://www.nytimes.com/1970/12/20/archives/why-i-took-my-leap-to-freedom-why-i-took-my-leap-to-freedom.html> (consulté le 14 juin 2025).

²⁴⁵ "Natalia Makarova: humorous Tony Award's Speech (1983)", <https://www.youtube.com/watch?v=owihvXSC1Ho> (consulté le 11 août 2025).

continue, aujourd'hui encore à 85 ans, de former et de conseiller aussi bien des danseurs américains que russes, ainsi que de nombreuses autres compagnies à travers le monde. L'itinéraire de Makarova montrait que les défections ne concernaient pas uniquement les danseurs en conflit ouvert avec le régime, mais pouvaient aussi exprimer la lassitude face à un répertoire figé par l'État et la volonté d'échapper à une tutelle idéologique pesante.

Un autre danseur soviétique à faire défection vers les États-Unis était Mikhaïl Baryshnikov, un autre danseur étoile du Kirov. En 1974, lors de la tournée nord-américaine de la compagnie à Toronto, il a profité d'un moment d'inattention de ses surveillants du KGB pour disparaître dans la foule, monter dans une voiture qui l'attendait et se cacher jusqu'à ce qu'il obtienne officiellement l'asile politique au Canada.²⁴⁶ Dans un entretien commémorant le cinquantième anniversaire de sa défection, Baryshnikov a résumé ce moment par les mots suivants : « *Cette voiture m'a emmené dans le monde libre* ». ²⁴⁷ Sa décision a fait immédiatement la une de nombreux journaux américains, dont le *New York Times*, qui célébrait le choix d'un étoile soviétique de fuir la Russie « oppressive » pour rejoindre l'Occident « libre ». Peu après, il a obtenu l'asile politique aux États-Unis, et a devenu danseur principal à l'ABT. Makarova a d'ailleurs servi d'intermédiaire entre l'ABT et Baryshnikov pour organiser ses apparitions au sein de la compagnie. Tout comme Makarova, Baryshnikov avait quitté le pays à cause du manque de liberté artistique. Dans son premier entretien après sa défection, il a expliqué : « *Ce que j'ai fait est considéré comme un crime en Russie... Mais ma vie, c'est mon art, et j'ai compris qu'il serait un crime encore plus grave de le détruire. Je veux travailler avec certains des grands chorégraphes occidentaux, s'ils pensent que je suis digne de leurs créations* ». ²⁴⁸

Avec l'ABT, Baryshnikov a émerveillé le public dans des rôles classiques comme dans des créations contemporaines. En 1980, il est devenu non seulement

²⁴⁶ "Soviet dancer Mikhail Baryshnikov defects from USSR", *History Channel*, <https://www.history.com/this-day-in-history/june-29/mikhail-baryshnikov-defects-cold-war-dancer> (consulté le 17 juillet 2025).

²⁴⁷ "Mikhail Baryshnikov on Leaving Everything Behind", *The New York Times*, 28 juin 2024, <https://www.nytimes.com/2024/06/28/arts/dance/mikhail-baryshnikov-soviet-union-defection.html> (consulté le 17 juillet 2025).

²⁴⁸ "Soviet dancer Mikhail Baryshnikov defects from USSR", *History Channel*, <https://www.history.com/this-day-in-history/june-29/mikhail-baryshnikov-defects-cold-war-dancer> (consulté le 17 juillet 2025).

danseur principal mais aussi directeur artistique de l'ABT, succédant à son fondateur Lucia Chase, un rôle qui sera développé plus en détail dans le chapitre suivant. En 1987, il a reçu une invitation à se produire en URSS dans le cadre d'une initiative de « diplomatie du Rideau de fer », mais il a refusé, indiquant qu'un retour ne serait possible que si la compagnie américaine l'accompagnait.²⁴⁹ Baryshnikov a ensuite rejoint le *New York City Ballet* (NYCB) pour une collaboration brève avec George Balanchine, dont l'esthétique néoclassique et abstraite a élargi encore son registre. Il est aussi entré dans l'imaginaire collectif américain avec le film *White Nights* (1985), œuvre hollywoodienne qui inscrivait sa défection dans une logique de propagande antisoviétique.²⁵⁰

Avec Noureev et Makarova, Baryshnikov faisait partie des défecteurs soviétiques les plus emblématiques de la Guerre froide. Notamment, tous les trois venaient de Leningrad. Cela s'expliquait par le fait que le contrôle étatique était plus strict à Moscou, où les enseignants avaient la responsabilité de signaler toute entorse, et où les familles servaient de levier de pression.²⁵¹ Cependant, d'autres danseurs avaient également quitté l'URSS, comme Alexandre Godounov du Bolchoï, qui non seulement a entamé une carrière à l'ABT après sa défection en 1979, mais s'est aussi tourné vers Hollywood, où il a joué dans des films tels que *Die Hard*.²⁵² On peut également citer Valentina Kozlova, elle aussi issue du Bolchoï, qui a rejoint le NYCB avant de fonder sa propre école et compétition de ballet. En 1991, après l'effondrement de l'URSS, elle est revenue à Moscou et a pu retrouver sa famille.²⁵³

Ces défections pouvaient être interprétées à la lumière du cadre théorique développé par Albert O. Hirschman dans *Exit, Voice and Loyalty*. Selon Hirschman, face à la détérioration d'une situation, les individus avaient généralement trois options

²⁴⁹ “Baryshnikov Declines Soviet Invitation”, *Los Angeles Times*, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1987-02-12-ca-2684-story.html> (consulté le 27 juillet 2025).

²⁵⁰ “Dancers and dissidents: How ballet became a political football between East and West”, *The Guardian*, 17 mars 2022, <https://www.theguardian.com/stage/2022/mar/17/dancers-and-dissidents-how-ballet-became-a-political-football-between-east-and-west> (consulté le 16 juillet 2025).

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² “Alexander Godunov”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Alexander-Godunov> (consulté le 10 août 2025).

²⁵³ “Life Story: Valentina Kozlova (1957-)”, *Women and the American History – The New York Historical*, <https://wams.nyhistory.org/end-of-the-twentieth-century/a-conservative-turn/valentina-kozlova/> (consulté le 10 août 2025).

: partir (*exit*), protester (*voice*) ou rester par fidélité (*loyalty*).²⁵⁴ Transposé au contexte soviétique, ce schéma permet de comprendre la position des artistes soumis au contrôle étroit de l'État sur la création chorégraphique. Ceux qui n'étaient pas satisfaits de cette emprise se trouvaient devant trois issues possibles : demeurer par contrainte, tenter de s'exprimer malgré les risques, ou fuir vers l'Ouest. Il est frappant de constater qu'aucun danseur n'avait réellement choisi la voie de la protestation ; la loyauté forcée ou la fuite étaient restées les réponses dominantes.

Si les défections spectaculaires de danseurs soviétiques vers l'Ouest ont représenté le signe le plus visible et médiatisé de la rivalité idéologique entre les deux blocs, elles n'ont pas pour autant épuisé la complexité des échanges culturels. Cela prépare directement la transition vers la section suivante, où il sera question d'analyser l'impact symbolique et politique de ces défections, non seulement d'une manière antagoniste mais aussi comme une source de fascination et de nourrissage réciproque.

2. Les défections comme source de rivalité, mais aussi d'admiration mutuelle

Au-delà de leur forte valeur symbolique et politique, les échanges culturels entre l'URSS et les États-Unis dans la matière du ballet, comme les tournées réciproques et même les défections de danseurs soviétiques ont aussi offert un espace inattendu d'admiration réciproque, où les transferts techniques, les invitations ponctuelles d'artistes et les hybridations esthétiques révélaient l'existence d'un dialogue entre deux univers politiques antagonistes. Cette dimension moins spectaculaire mais tout aussi significative des échanges culturels s'est exprimée à travers des formes de coopération ponctuelle, des programmes d'échanges encadrés par des institutions internationales, ainsi que par une fascination réciproque qui a nourri, malgré le climat de confrontation, une curiosité mutuelle et un respect tacite entre artistes des deux blocs. En effet, les défections de danseurs soviétiques constituaient un phénomène à la fois artistique, politique et symbolique.

²⁵⁴ HIRSCHMAN Albert O., *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*, Harvard University Press, 2004.

Sur le plan artistique, les défections avaient un impact structurel sur le paysage chorégraphique occidental. En quittant l'URSS, ces artistes ont transféré un capital technique et pédagogique unique, fruit d'un système de formation qui, malgré son encadrement idéologique, assurait une excellence reconnue mondialement. Leur intégration aux compagnies occidentales a renforcé les standards de qualité et permis l'émergence d'une nouvelle identité chorégraphique. En effet, ces défections ont mis en lumière les limites des deux systèmes. Le régime communiste restreignait ses artistes au point que beaucoup choisissaient de partir, tandis que le modèle capitaliste, malgré la liberté artistique qu'il offrait, manquait de la rigueur pédagogique et de la profondeur institutionnelle nécessaires pour en tirer pleinement parti.²⁵⁵ Cela a rendu ainsi presque indispensable l'importation de talents venus principalement d'URSS.

Les trois grandes figures soviétiques qui ont fait défection vers les États-Unis aux moments différents, Balanchine, Makarova et Baryshnikov, ont chacune contribué au développement du ballet américain de manière unique. Comme nous l'avons expliqué plus en détail dans le deuxième chapitre, Balanchine, fort de la solide formation acquise en Russie, a élaboré une pédagogie et une technique revendiquées comme spécifiquement américaines. À travers la SAB, il a formé des générations de danseurs dotés d'un style reconnaissable, distinctement associé au ballet néoclassique américain. Makarova, quant à elle, a apporté une présence scénique inédite aux États-Unis, captivant les spectateurs et enrichissant la qualité expressive des interprétations américaines.²⁵⁶ Les danseurs qu'elle a formés, et continue encore de former, portent aujourd'hui cet héritage. Baryshnikov, pour sa part, a « *donné au ballet une place dans le heartland américain* », en l'ancrant dans la culture populaire grâce à son charisme, sa popularité et ses nombreuses apparitions médiatiques.²⁵⁷ Après l'éclat suscité par Makarova et Baryshnikov, l'arrivée d'autres danseurs soviétiques, parfois moins connus, aux États-Unis dans les années 1980 et même après la fin de la Guerre froide, a favorisé la diffusion de la technique Vaganova, issue de l'Institut chorégraphique d'État de Leningrad (ancienne école impériale).²⁵⁸ Celle-ci s'est

²⁵⁵ MARTIN Grace Kathryn, "Soviet Leap: Oppression, Defection, and Re-Envisioning Ballet", *Undergraduate Research Journal for the Humanities*, 1(1), septembre 2016, p. 3.n

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

²⁵⁷ ARIA Barbara, *Misha: The Mikhail Baryshnikov Story*, Saint Martins Press, New York, 1989, p. 141.

²⁵⁸ La technique Vaganova est une technique de danse classique élaborée par la pédagogue russe Agrippina Vaganova (1879-1951) au sein de l'école impériale de Saint-Petersbourg. Elle s'appuie sur une synthèse des traditions française, italienne et russe, et met l'accent sur la coordination

progressivement imposée dans les studios américains, permettant aux danseurs en formation de dépasser le seul registre néoclassique balanchinien et d'acquérir une maîtrise accrue de la technique classique.

Baryschnikov a également joué un rôle déterminant dans l'évolution du ballet américain lorsqu'il est devenu directeur artistique de l'ABT. Sous son impulsion, la compagnie a élargi considérablement son répertoire grâce à l'intégration de chorégraphes de styles très variés, allant du néoclassique au contemporain. Ce choix a non seulement enrichi l'offre artistique de l'ABT, mais il a aussi permis de l'établir comme l'une des meilleures compagnies de ballet au monde, reconnue pour la diversité et la qualité de ses productions.

Parallèlement, les tournées réciproques ont également contribué à enrichir le ballet soviétique. En réponse à la réception favorable du public soviétique aux ballets plus abstraits, en 1972, le Bolchoï a invité Balanchine à collaborer à une nouvelle création, ou éventuellement à mettre en scène avec la compagnie une de ses pièces déjà existantes.²⁵⁹ Cela montrait la fascination croissante que le monde russe commençait à éprouver, à travers ces échanges culturels, pour le ballet américain. Au cours des années suivantes, malgré le durcissement politique de la Guerre froide et les tensions suscitées par des défections des certaines œuvres occidentales comme *Serenade* ou *Jewels* de Balanchine ont été intégrées, quoique partiellement adaptées, au répertoire soviétique. Cela rappelait que, même dans un contexte de confrontation idéologique exacerbée, les langages artistiques possédaient une capacité de dialogue qui échappaient largement au contrôle des appareils politiques et qu'ils ont contribué à brouiller la frontière esthétique entre « Est » et « Ouest ». Alors, ces circulations esthétiques peuvent être comprises comme des interactions répétées qui, en multipliant les occasions de contact, ont contribué à une forme de co-construction identitaire.

harmonieuse du haut et du bas du corps, la précision des lignes, la force et la souplesse du dos, ainsi que le développement d'une expressivité maîtrisée. Cette méthode, codifiée dans son ouvrage de référence *Principes de la danse classique* (1934), demeure aujourd'hui le pilier de l'enseignement du ballet en Russie et influence largement les écoles internationales.

²⁵⁹ "Balanchine Gets a Bolshoi Offer", *The New York Times*, 15 octobre 1972, <https://www.nytimes.com/1972/10/15/archives/balanchine-gets-a-bolshoi-offer-guest-production-suggested-during.html> (consulté le 12 août 2025).

L'introduction de ballets plus abstraits et d'inspiration occidentale s'est accélérée encore lorsque le réalisme socialiste a cessé d'être imposé comme doctrine officielle, et que davantage de liberté artistique a été accordée durant les années de la *glasnost* et de la *perestroïka*. Ces changements ont offert aux artistes soviétiques l'opportunité d'élargir leur vocabulaire chorégraphique et d'explorer des formes jusque-là marginalisées. Ainsi, le ballet soviétique, autrefois instrument idéologique d'un pouvoir centralisé, est entré dans une phase d'hybridation esthétique, où les apports occidentaux n'étaient plus seulement tolérés, mais intégrés dans un effort de renouvellement. En ce sens, les échanges culturels transatlantiques montraient que, même dans le cadre d'une rivalité systémique, l'art pouvait devenir un vecteur de fascination réciproque et un terrain discret d'admiration mutuelle. Ils relevaient également d'une logique de *soft power*. Avec chaque échange culturel, chaque emprunt esthétique devenait une manière implicite de reconnaître la valeur de l'autre, ce qui contribuait à redessiner la relation entre les deux superpuissances. En plus, dans une perspective constructiviste, ces interactions ne faisaient pas que refléter des identités figées, elles participaient à leur co-construction, en façonnant l'image que les États-Unis et l'URSS avaient d'eux-mêmes et de leur adversaire.

Sur le plan politique, pour les propagandistes occidentaux, les danseurs défecteurs sont ainsi devenus des vecteurs de *soft power* au service de l'Occident, en incarnant les possibilités artistiques offertes par un environnement libéral. En effet, chaque défection fonctionnait comme un événement diplomatique majeur, interprété à travers la logique de la rivalité des grandes puissances. Un exemple révélateur de la manière dont les défections ont été politisées uniquement dans le contexte de la compétition bipolaire réside dans la comparaison entre l'attention médiatique accordée à Balanchine et celle dont ont bénéficié les défecteurs de la Guerre froide. Balanchine avait quitté la Russie en 1924 et donc son départ n'était pas interprété comme une « victoire » pour l'Occident, car il avait eu lieu bien avant le déclenchement de la Guerre froide.²⁶⁰ En revanche, à partir de Noureev, les médias occidentaux ont présenté les défections comme des victoires symboliques du modèle démocratique, un signe tangible de « l'échec » soviétique à retenir ses élites culturelles.

²⁶⁰ MARTIN, *op. cit.*, p. 12.

À l'inverse, l'URSS mettait en place une contre-propagande systématique, condamnant ces artistes en leur absence, les décrivant comme des traîtres et produisant même des films destinés à valoriser la fidélité au régime. Cette « guerre des récits » démontre que la culture, et en particulier le ballet, faisait partie intégrante des stratégies de puissance. Elle confirme aussi l'argument de constructivistes comme Wendt selon lequel les États mobilisent des récits symboliques et identitaires pour légitimer leurs positions l'un face à l'autre.²⁶¹

Enfin, en inscrivant les défections dans une perspective plus large, on peut les comprendre comme des moments de redéfinition identitaire. En quittant l'URSS, ces artistes ne faisaient pas que changer de pays. Ils contribuaient aussi à la construction d'un « espace transnational du ballet », où les frontières idéologiques restaient visibles mais où les circulations artistiques ouvraient la voie à une forme de reconnaissance mutuelle.

²⁶¹ WENDT, *op. cit.*, p. 399

CONCLUSION

Ce mémoire s'est attaché à analyser le rôle du ballet au cours de la Guerre froide, en le considérant non pas uniquement comme une pratique artistique, mais aussi comme un instrument politique et symbolique. À travers une étude comparative de l'URSS et des États-Unis, il a montré que le ballet pouvait dépasser sa fonction esthétique pour devenir à la fois un vecteur d'idéologie et un outil de diplomatie culturelle, mobilisé par deux superpuissances en quête de rayonnement idéologique et de légitimité internationale pendant la Guerre froide. Longtemps perçu principalement sous l'angle artistique, le ballet s'est ainsi imposé comme une scène privilégiée où se sont affrontées, mais parfois aussi rapprochées, deux visions du monde antagonistes.

La première grande partie du mémoire a mis en lumière l'évolution de deux traditions chorégraphiques distinctes. Du côté soviétique, l'URSS a réinterprété un riche héritage impérial en le mettant au service de l'idéologie socialiste. Le ballet y a été d'abord démocratisé, en élargissant son audience à de nouvelles catégories sociales, puis institutionnalisé et encadré par un appareil centralisé qui a imposé les canons du réalisme socialiste. En effet, chaque période politique a ainsi imprimé sa marque sur le monde du ballet soviétique, façonnant ses esthétiques et ses récits. Dans les années 1920, une relative liberté artistique a favorisé les expérimentations de l'avant-garde, qui ont ouvert de nouvelles perspectives et posé, paradoxalement, certaines des bases esthétiques dont s'inspirera plus tard le ballet américain. À partir de la fin de la décennie et avec l'instauration des premiers plans quinquennaux, la période stalinienne s'est traduite par une codification stricte. L'art a été placé au service exclusif de l'idéologie. Le ballet est étendu à toutes les républiques de l'Union et soumis aux règles du réalisme socialiste proclamées en 1934. Puis, sous Khrouchtchev, un certain assouplissement a pu être observé, notamment grâce à une politique d'échanges culturels destinée à démontrer la supériorité artistique et technique de l'école soviétique. Les tournées du Bolchoï et du Kirov à l'Ouest ont alors joué un rôle central dans cette diplomatie culturelle. Puis avec les réformes de la

glasnost et de la *perestroïka* initiées par Gorbatchev à partir de 1985, le ballet soviétique a connu une ouverture encore plus marquée, s'éloignant progressivement des canons rigides du réalisme socialiste. Cette évolution a préparé le terrain pour une interaction et une intégration accrue avec le monde occidental après la fin de la Guerre froide, confirmant le rôle du ballet comme un espace privilégié de circulation culturelle et d'hybridation esthétique.

Le ballet est ainsi devenu un miroir de la trajectoire politique soviétique, un instrument de consolidation identitaire à l'intérieur et de prestige à l'extérieur. Selon la logique de la *politique de prestige* analysée par Hans Morgenthau, il a servi à projeter une image de puissance cultivée et disciplinée, tandis que la théorie du *soft power* de Joseph Nye permet de comprendre comment cette culture de l'excellence artistique pouvait séduire au-delà des frontières. Enfin, dans une perspective constructiviste inspirée d'Alexander Wendt, chaque représentation chorégraphique constituait un acte performatif de l'identité soviétique, une manière de « faire exister » la nation sur scène.

De l'autre côté, les États-Unis ont vu émerger un ballet spécifiquement américain dans un contexte marqué par le libéralisme économique, l'initiative privée et l'absence d'un héritage chorégraphique comparable à celui de la Russie impériale. Importé d'Europe, et en particulier par les danseurs et chorégraphes russes ayant émigré après la Révolution de 1917, le ballet américain s'est rapidement hybridé avec des traditions locales. Il s'est nourri de la danse moderne, du jazz, de la comédie musicale et, plus largement, de la culture populaire américaine. Cette perméabilité lui a donné une identité profondément éclectique, reflétant le « *melting pot* » culturel des États-Unis et incarnant des valeurs telles que l'individualisme, la liberté de création et le pragmatisme artistique.

Dans ce cadre, le ballet américain s'est construit comme un contre-discours face à la tradition soviétique. Là où le modèle soviétique reposait sur la codification, la narration héroïque et la subordination explicite de l'art aux objectifs idéologiques de l'État, le modèle américain valorisait l'abstraction, l'expérimentation formelle et une relative autonomie esthétique. La montée en puissance de chorégraphes comme George Balanchine illustre cette orientation. En développant un langage

chorégraphique radicalement abstrait et en refusant tout récit explicite, il a proposé une esthétique qui, tout en dialoguant avec l'héritage classique, se plaçait en opposition frontale avec le réalisme socialiste. Dans le contexte de la Guerre froide, cette esthétique était perçue comme l'expression artistique des valeurs démocratiques et libérales de l'Occident face au « totalitarisme » du bloc de l'Est.

Paradoxalement, c'est dans le monde capitaliste que se sont développées des formes chorégraphiques qui remettaient en cause les hiérarchies et conventions du ballet classique. Tandis que l'URSS, malgré une rhétorique révolutionnaire, a conservé les structures verticales héritées du ballet impérial, le ballet américain a rompu avec les hiérarchies du ballet classique. Le modèle hiérarchique traditionnel, fondé sur la prééminence des solistes face au corps de ballet, a été en partie renversé aux œuvres américains. Dans certaines créations, notamment celles de Balanchine, le corps de ballet cessait d'être une simple toile de fond pour devenir un véritable protagoniste collectif, chaque danseur ou danseuse participant à l'élaboration du mouvement d'ensemble comme s'il s'agissait d'un soliste démultiplié. Une telle réorganisation symbolique des rôles peut être lue, dans une perspective constructiviste, comme l'expression d'un imaginaire démocratique et égalitaire propre à la culture américaine. L'importance donnée au collectif n'effaçait pas l'individualité, mais l'intégrait dans une structure où chaque voix trouvait sa place. Ce choix esthétique reflétait ainsi, de manière implicite, les valeurs de pluralisme et de participation qui définissaient le discours politique occidental face au modèle soviétique.

En même temps, selon une logique constructiviste inspirée d'Alexander Wendt, le ballet américain contribuait aussi à la formation d'une identité collective américaine opposée à celle de l'URSS : une identité fondée sur la diversité culturelle et sur l'innovation permanente. Enfin, replacé dans le cadre du *great power competition*, le développement du ballet américain apparaît comme une stratégie de différenciation culturelle visant à affirmer la supériorité du modèle occidental face au modèle soviétique, non pas par l'imposition mais par l'attraction et la capacité à incarner une alternative esthétique crédible.

On observe ainsi une différence fondamentale entre les deux trajectoires. L'URSS a développé son propre style de ballet non pas d'abord dans une logique

de *great power competition*, mais avant tout comme un instrument de diffusion idéologique à l'intérieur du pays. Ce n'est qu'ensuite que s'est affirmée la mission de démontrer l'excellence soviétique à l'étranger. L'identité même du ballet soviétique s'est donc construite essentiellement comme un outil de consolidation interne. À l'inverse, les États-Unis ont cherché à créer un ballet spécifiquement américain dont l'objectif premier était de se démarquer du modèle soviétique, de s'y opposer et, à terme, d'imposer une forme de supériorité symbolique et esthétique sur la scène internationale.

La deuxième grande partie du mémoire a élargi l'analyse aux usages internationaux du ballet dans le cadre de la diplomatie culturelle. Les grandes tournées réciproques des compagnies soviétiques et américaines, tout comme les défections spectaculaires de danseurs soviétiques vers l'Ouest, ont illustré la manière dont l'art pouvait être mobilisé dans la logique de la compétition entre grandes puissances. L'accord Lacy-Zaroubine de 1958, censé favoriser une meilleure compréhension mutuelle, a en réalité constitué un cadre officiel qui a multiplié les occasions de confrontation culturelle et de démonstration de supériorité symbolique. Chaque tournée devenait une vitrine, chaque représentation un enjeu diplomatique, où le raffinement technique ou l'audace esthétique se transformaient en arguments de légitimation politique.

Cependant, les effets de ces échanges ont souvent dépassé les objectifs de propagande fixés par les autorités. Les publics, qu'ils soient soviétiques ou américains, découvraient dans l'« autre » une humanité partagée, et les artistes eux-mêmes se nourrissaient de ce contact pour enrichir leur langage chorégraphique. Les défections, en particulier, ont révélé les contradictions des deux systèmes. Lorsqu'un danseur soviétique choisissait de rester à l'Ouest, ce geste prenait immédiatement une dimension politique, perçu comme une dénonciation du contrôle étatique et comme une victoire symbolique pour le camp occidental. Des figures comme Rudolf Noureev, Mikhaïl Barychnikov ou Natalia Makarova sont devenues des icônes de cette dynamique. Leur talent servait non seulement les compagnies occidentales, qui trouvaient là une ressource artistique inestimable, mais aussi le discours politique américain, qui voyait dans ces départs une preuve de l'attrait supérieur de son modèle.

Pourtant, ces défections n'ont pas seulement produit des ruptures, elles ont aussi favorisé un processus d'hybridation esthétique. Les danseurs formés dans la rigueur des écoles soviétiques ont enrichi la technique et le répertoire des compagnies occidentales, tandis que leur accueil a permis de diffuser une admiration croisée pour la qualité de la formation russe. Ainsi, même si elles étaient instrumentalisées comme des victoires diplomatiques, les défections ont paradoxalement contribué à rapprocher les traditions et à consolider l'image d'un ballet comme art universel dépassant les frontières idéologiques.

Cependant, cette recherche n'est pas sans limites. L'accès restreint aux archives russes a constitué un obstacle majeur, dans la mesure où de nombreux documents officiels, rapports institutionnels ou correspondances internes restent soit difficilement accessibles, soit soumis à des conditions de consultation contraignantes. À cette difficulté s'est ajoutée la barrière linguistique, qui a limité le recours direct aux sources primaires rédigées en russe et a rendu nécessaire une sélection plus restreinte de matériaux traduits. Ces contraintes ont eu pour effet d'accroître la dépendance à la littérature occidentale, laquelle, en raison du contexte historique dans lequel elle a été produite, n'est pas exempte de biais idéologiques, notamment lorsqu'il s'agit de décrire la vie culturelle et artistique en URSS. Même si l'auteure s'est efforcée de garder une distance critique et de limiter l'influence de ces biais tout au long de son analyse, il reste possible que ceux-ci aient façonné, au moins en partie, certaines perceptions et interprétations. De plus, le corpus secondaire reste limité. L'histoire du ballet dans les relations internationales est encore un champ peu exploré, ce qui a nécessité de contextualiser longuement la première partie afin de rendre intelligible la suite de l'analyse pour un lectorat non spécialiste. Ces contraintes ont contribué à déséquilibrer la structure du mémoire, mais elles traduisent aussi la nécessité de poser un cadre historique solide pour mieux interpréter les enjeux diplomatiques.

Cette étude ouvre également des perspectives pour des recherches futures. Un travail de doctorat pourrait, par exemple, approfondir cette enquête à travers des entretiens avec les danseurs et chorégraphes encore vivants de cette période ou avec leurs élèves, afin de saisir de manière plus fine les interactions quotidiennes entre cet art et les politiques culturelles dans le contexte de la Guerre froide. Une approche transdisciplinaire, croisant histoire culturelle, relations internationales et études de

performance, permettrait aussi d'éclairer davantage la portée symbolique du ballet dans les rapports de puissance.

Enfin, les développements récents montrent que le ballet reste, aujourd'hui encore, un espace traversé par les dynamiques politiques internationales. Après les années 2000, et plus encore dans la décennie 2010, les échanges entre danseurs russes et compagnies occidentales se sont intensifiés, incarnant un moment d'ouverture et de perméabilité culturelle inédit depuis la fin de la Guerre froide. Des figures comme David Hallberg, devenu premier danseur américain engagé au Bolchoï, ou Diana Vishneva, passée du Théâtre Mariinsky à l'ABT, ont illustré cette circulation fluide entre les scènes russes et occidentales. Cependant, cette dynamique s'est brutalement interrompue avec l'invasion de l'Ukraine par la Russie en 2022. Le monde du ballet, longtemps perçu comme relativement à l'écart des tensions géopolitiques contemporaines, a été directement touché par le conflit. Plusieurs danseurs russes de premier plan, à l'image d'Olga Smirnova, ancienne étoile de Mariinsky qui a quitté la Russie après la guerre en Ukraine pour s'installer en Italie, ont publiquement condamné la guerre et choisi de quitter leur pays, faisant rappel aux défections spectaculaires de la Guerre froide. D'autres artistes, contraints de se repositionner, ont vu leurs carrières bouleversées par les sanctions internationales et la suspension de nombreuses collaborations artistiques. Cette situation a rappelé avec force que la danse, loin d'être un domaine neutre ou apolitique, reste profondément inséparable des bouleversements géopolitiques.

En définitive, l'histoire récente démontre la persistance des logiques analysées dans ce mémoire : le ballet continue de refléter les tensions entre grandes puissances tout en restant un vecteur d'admiration et d'échanges interculturels. Ainsi, il n'appartient uniquement au passé de la Guerre froide, mais constitue aujourd'hui encore un observatoire des rapports entre l'art et la politique.

BIBLIOGRAPHIE

Documents, archives et rapports officiels :

Accord Lacy-Zaroubin, 27 janvier 1958, <https://librariesandcoldwarculturalexchange.wordpress.com/text-of-lacy-zaroubin-agreement-january-27-1958/> (consulté le 31 juillet 2025).

EISENHOWER Dwight D., “Address at the Cow Palace on Accepting the Nomination of the Republican National Convention”, 23 août 1956, *The American Presidency Project*, <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/address-the-cow-palace-accepting-the-nomination-the-republican-national-convention> (consulté le 11 juin 2025).

JOHNSON Lyndon B., *Remarks at a Dinner Meeting of the Texas Electric Cooperatives Inc.*, 4 mai 1965, *The American Presidency Project*, <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/remarks-dinner-meeting-the-texas-electric-cooperatives-inc> (consulté le 9 juin 2025)

Lettre de President Eisenhower au House Committee on Appropriations, daté de 27 juillet 1954, <https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1952-54v02p2/d365> (consulté le 17 juin 2025).

Ministère de la Culture de la Fédération de Russie, *Rapport national sur la politique culturelle de la Fédération de Russie*, dans *La politique culturelle de la Fédération de Russie*, Programme européen d’examen des politiques nationales de développement culturel, Conseil de l’Europe – Conseil de la coopération culturelle, Strasbourg, 1998.

The 1919 Program of the CPSU (Adopté en 22 Mars 1919 dans le 8^e Congrès du Parti Communiste Russe), <https://www.marxists.org/history/etol/newspape/isr/vol22/no04/rcpb.html>, (consulté le 27 Juillet 2025).

“The Olympic Boycott, 1980”, *US Department of State Archive*, <https://2001-2009.state.gov/r/pa/ho/time/qfp/104481.htm> (consulté le 31 juillet 2025).

TRUMAN Harry, “Fordham Address”, 11 mai 1946, *The American Presidency Project*, <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/address-fordham-university-new-york-city-upon-receiving-honorary-degree> (consulté le 10 juin 2025).

Ouvrages :

ARIA Barbara, *Misha: The Mikhail Baryshnikov Story*, Saint Martins Press, New York, 1989.

BAYLIS John, SMITH Steve et OWENS Patricia (dir.), *The Globalization of World Politics: An Introduction to International Relations*, 8^e éd., Oxford University Press, Oxford, 2020.

BELOVA Evdokia et BOCHARNIKOVA E., *The Great History of Russian Ballet : Its Art and Choreography*, Parkstone Press International, New York, 2021.

BLUM Alain, DAUCÉ Françoise, ELIE Marc et OHAYON Isabelle, *L'Âge soviétique : une traversée de l'Empire russe au monde postsoviétique*, Armand Colin, Paris, 2021.

CAUTE David, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, Oxford University Press, Oxford, 2003.

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Histoire du ballet*, Presses Universitaires de France, Paris, 1966.

CONRAD Christine, *Jerome Robbins : That Broadway Man, That Ballet Man*, Booth-Clibborn Editions, 2000.

CORNFIELD Robert et MACKAY William, *Edwin Denby-Dance Writings*, Alfred A. Knopf, New York, 1986.

CROFT Clare, *Dancers as Diplomats: American Choreography in Cultural Exchange*, Oxford University Press, Oxford, 2015.

CULL Nicholas J., *Public Diplomacy: Lessons from the Past*, University of Southern California, 2009.

DELEON Jak, *200 Bale ve Dans : Künyeler, Konular, Tarihsel, Koreografik ve Eleştirel Notlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

EZRAHI Christina, *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2012.

FITZPATRICK Sheila, *The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917–1921*, Cambridge University Press, 1970.

FUHRER Margaret, *American Dance: The Complete Illustrated History*, Voyageur Press, Minneapolis, 2014.

GRAHAM Sarah Ellen, *Culture and Propaganda: The Progressive Origins of American Public Diplomacy, 1936-1953*, Ashgate, 2015.

GRAMSCI, Antonio, *Hapishane Defterleri: Seçmeler*, İstanbul: Belge Yayınları, 1986.

HART Justin, *Empire of Ideas: The Origins of Public Diplomacy and the Transformation of US Foreign Policy*, Oxford University Press, New York, 2013.

HIRSCHMAN Albert O., *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*, Harvard University Press, 2004.

HOFFMAN David L., *Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917–1941*, Cornell University Press, Ithaca, 2003.

HOMANS Jennifer, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, Random House, New York, 2010.

HOMANS Jennifer, *Mr. B: George Balanchine's 20th Century*, Random House, New York, 2022.

LOBET Marcel, *La Danse*, collection "Encyclopédie par l'image", Hachette, Paris, 1958.

MAKAROVA Natalia, *A Dance Autobiography*, Alfred A Knopf, New York, 1979.

MARTIN Terry, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923-1939*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

MORGENTHAU Hans J., *Politics Among Nations: The Struggle for Power and Peace*, Knopf, New York, 1948.

NYE Joseph S., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, Public Affairs, New York, 2004.

PETERSON McDANIEL Candra, *American-Soviet Cultural Diplomacy: The Bolshoi Ballet's American Premiere*, Lanham: Lexington Books, 2025.

PREVOTS Naima, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Wesleyan University Press, Middletown (CT), 1998.

ROOSEVELT, Priscilla, *Life on the Russian Country Estate: A Social and Cultural History*. New Haven: Yale University Press, 1999.

SABANCI ÜNİVERSİTESİ SAKIP SABANCI MÜZESİ, *Rus Avangardı. Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşlemek*, Sabancı Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018.

SCHOLL Tim, *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernization of Ballet*, Routledge, Londres, 1994.

SOURITZ Elizabeth, *Soviet Choreographers in the 1920s*, traduit du russe en anglais par Lynn Visson, Durham: Duke University Press, Durham et Londres, 1990.

TERRY Walter, *The Dance in America*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1956.

WALTZ Kenneth N., *Theory of International Politics*, Addison-Wesley Publishing Company, Reading (MA), 1979.

Articles :

CAVENDISH Richard, "Stalin Denounced by Nikita Khrushchev", *History Today*, vol. 52, No. 2, 2 février 2006, <https://www.historytoday.com/archive/months-past/stalin-denounced-nikita-khrushchev>, (consulté le 11 juin 2025).

COX Robert, "Gramsci, Hegemony and International Relations: an Essay in Method", Stephen Gill (ed.), *Gramsci, Historical Materialism and International Relations*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 49-66.

CROFT Clare, "Ballet Nations: The New York City Ballet's 1962 US State Department-Sponsored Tour of the Soviet Union", *Theatre Journal*, Octobre 2009, Vol. 61, No. 3, pp.421-442.

DAVID-FOX Michael, "What is Cultural Revolution?", *The Russian Review*, vol. 58, No. 2 (Avril 1999), pp.181-201.

DE LIENCOURT François, "Le théâtre, le pouvoir et le spectateur soviétiques", *Cahiers du Monde russe*, vol. 2, no 2, 1961, pp.166-211.

FITZPATRICK Sheila, "Culture and Politics Under Stalin: A Reappraisal", *Slavic Review*, 1976; 35(2), pp.211-231.

FOX Cindy J., "The Politics of Culture in the USSR: Art and the Soviet Government", *The Fletcher Forum*, vol. 1, no 2, 1986, pp.204-225.

GILBOA Eytan, "Searching for a Theory of Public Diplomacy", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 616, mars 2008, pp.55-77.

GLADE William, "Issues in the Genesis and the Organization of Cultural Diplomacy, a Brief Critical History", *Journal of Arts, Management and Law Society*, vol. 39, n° 4, 2009, pp. 240-259.

GOLOVSKY Valery, "Is There Censorship in the Soviet Union? Methodological Problems of Studying Soviet Censorship", *Kennan Institute for Advanced Russian Studies*, no. 201, 1984, pp.1-37.

HOPKINS Michael F., "Continuing Debate and New Approaches in Cold War History", *The Historical Journal*, vol. 50, no. 4, 2007, pp. 913–934.

HORKHEIMER Max et ADORNO Theodor W., "Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma", *Aydınlanmanın Diyalektiği. Felsefi Fragmanlar*, 1944, pp. 162-222.

KHITROVA Daria, "'This Is No Longer Dance': Media Boundaries and the Politics of Choreography in The Steel Step", *Critical Inquiry*, vol. 40, no 3, printemps 2014, pp.134-149.

KLEIN Sidney, "The Modern Contributions of Loie Fuller and Isadora Duncan", *Proceedings of GREAT Day*, Vol. 2017, Article 8, pp.100-102.

LIFAR Sergei, "The Russian Ballet in Russia and in the West", *The Russian Review*, vol. 28, no. 4, Octobre 1969, pp.396-402.

MAGADA-WARD Mary, "He Saw What Was Going to Happen in the World and Put It on Stage", *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 31, No. 1 (2017), pp.177-189.

MARTIN Grace Kathryn, "Soviet Leap: Oppression, Defection, and Re-Envisioning Ballet", *Undergraduate Research Journal for the Humanities*, 1(1), septembre 2016, pp. 2-16.

NYE Joseph S. Jr., "Public Diplomacy and Soft Power", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. 616, mars 2008, pp.94-109.

NYE Joseph S. Jr., "Soft Power", *Foreign Policy*, no 80, automne 1990, pp.153-171.

PATOUILLET Jules, "L'histoire du théâtre russe : essai de bibliographie critique", *Revue des Études Slaves*, vol. 2, no 1-2, 1922, pp.125-146.

POUNCY Carolyn, "Stumbling Toward Socialist Realism: Ballet in Leningrad, 1927-1937", *Russian History*, été 2005, Vol. 32, No. 2., pp.171-193.

RIEHLE Kevin P., "The KGB Wanted List and the Evolving Soviet Pursuit of Defectors", *Journal of Cold War Studies*, Vol. 26, No. 3, 2024, pp.37-61.

SHAW Tony, "The Politics of Cold War Culture", *Journal of Cold War Studies*, Automne 2001, Vol. 3, No. 3 (Automne 2001), pp. 59-76.

STEICHEN James, "The American Ballet's Caravan", *Dance Research Journal*, Avril 2015, Vol. 47, No. 1 (Avril 2015), pp.69-94.

THOMAS Helen, "Physical Culture, Bodily Practices and Dance in Late Nineteenth-Century and Early Twentieth Century America", *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Winter, 2004, Vol. 22, No. 2, pp.185-204.

TONGUETTE Peter, "George Balanchine and the United States: An Artist in Love with His Adopted Country", *Humanities*, vol. 37, no 1, janvier/février 2016, <https://www.neh.gov/humanities/2016/januaryfebruary/feature/george-balanchine-and-the-united-states-artist-in-love-his-adopted-country>, (consulté le 27 juillet 2025).

TRANKVILLITSKAIA Tatiana, “Les artistes soviétiques en mission et les autorités de l’URSS : entre contrôle soviétique, liberté artistique et défi financier (sur l’exemple des missions artistiques soviétiques en France dans les années 20)”, *Revue Russe*, No. 54, 2020, pp.179-194.

TYERMAN Edward, “Resignifying *The Red Poppy*: Internationalism and Symbolic Power in the Sino-Soviet Encounter”, *Slavic and East European Journal (SEEJ)*, vol. 61, no. 3, 2017, pp.445-466.

WENDT Alexander, “Anarchy is what States Make of it: The Social Construction of Power Politics”, *International Organization*, Vol. 46, No. 2, printemps, 1992, pp.391-425.

Articles de presse :

“Americans in Moscow; New York City Ballet Begins Soviet Tour”, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1962/10/07/archives/americans-in-moscow-new-york-city-ballet-begins-soviet-tour.html> (consulté le 27 juillet 2025).

“Balanchine Gets a Bolshoi Offer”, *The New York Times*, 15 octobre 1972, <https://www.nytimes.com/1972/10/15/archives/balanchine-gets-a-bolshoi-offer-guest-production-suggested-during.html> (consulté le 12 août 2025).

“Baryshnikov Declines Soviet Invitation”, *Los Angeles Times*, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1987-02-12-ca-2684-story.html> (consulté le 27 juillet 2025).

“Bolshoi Ballet Arrives to Open Eight-Week Tour of US and Canada”, *The New York Times*, 13 avril 1959, <https://www.nytimes.com/1959/04/13/archives/bolshoi-ballet-arrives-to-open-eightweek-tour-of-u-s-and-canada.html> (consulté le 2 août 2025).

“Edward M. M. Warburg Strives to Give Life Meaning Through Art”, *Jewish Daily Bulletin*, 19 Novembre 1933, New York, http://pdfs.jta.org/1933/1933-11-19_2696.pdf, (consulté le 5 août 2025).

“Isadora Duncan Takes Offer From Soviets; Says She Will Open Dancing Academy in Moscow – Krassin Was Negotiator”, *The New York Times*, 29 mai 1921, <https://www.nytimes.com/1921/05/29/archives/isadora-duncan-takes-offer-from-soviets-says-she-will-open-dancing.html> (consulté le 2 août 2025).

“Makarova: ‘Why No Major Ballet for Me?’”, *The New York Times*, 6 juillet 1975, <https://www.nytimes.com/1975/07/06/archives/makarova-why-no-major-ballet-for-me-makarova-why-no-major-ballet.html> (consulté le 14 juin 2025).

“Mikhail Baryshnikov on Leaving Everything Behind”, *The New York Times*, 28 juin 2024, <https://www.nytimes.com/2024/06/28/arts/dance/mikhail-baryshnikov-soviet-union-defection.html> (consulté le 17 juillet 2025).

“Russian ballet star Rudolf Nureyev asks for asylum”, *The Guardian*, 17 juin 1961, <https://www.theguardian.com/stage/from-the-archive-blog/2021/jun/16/rudolf-nureyev-asks-for-asylum-ballet-1961> (consulté le 14 juin 2025).

“Why I Took My Leap to Freedom”, *The New York Times*, 20 décembre 1970, <https://www.nytimes.com/1970/12/20/archives/why-i-took-my-leap-to-freedom-why-i-took-my-leap-to-freedom.html> (consulté le 14 juin 2025).

GWERTZMAN Bernard, “Controversial New ‘Swan Lake’ Given by Bolshoi Ballet in Soviet Union”, *The New York Times*, 26 décembre 1969, <https://www.nytimes.com/1969/12/26/archives/controversial-new-swan-lake-given-by-bolshoi-ballet-in-soviet.html> (consulté le 23 juillet 2025).

Sources électroniques :

“1961 - Rudolf Nureyev Defects to the West”, *Rudolf Nureyev Foundation*, <https://nureyev.org/rudolf-nureyev-biography/defects-to-the-west-1961/> (consulté le 14 juin 2025).

“A Brief History of Ballet”, *Pittsburgh Ballet Theater*,
<https://pbt.org/community/resources-audience-members/ballet-101/brief-history-ballet/> (consulté le 4 août 2025).

“American Pioneer: American Ballet Theatre’s 1960 Tour of the USSR”, *American Ballet Theatre*, <https://www.abt.org/the-company/about/abt-ussr-tour-1960/> (consulté le 7 août 2025).

“Biography – George Balanchine”, *The George Balanchine Foundation*,
<https://balanchine.org/about-george-balanchine/biography/>, (consulté le 26 juillet 2025)

“Cold War Diplomatic Games: The 1984 Los Angeles Summer Olympics”, *Blog of US National Archives*, <https://prologue.blogs.archives.gov/2023/08/28/cold-war-diplomatic-games-the-1984-los-angeles-summer-olympics/> (consulté le 31 juillet 2025).

“Dancers and dissidents: How ballet became a political football between East and West”, *The Guardian*, 17 mars 2022,
<https://www.theguardian.com/stage/2022/mar/17/dancers-and-dissidents-how-ballet-became-a-political-football-between-east-and-west> (consulté le 16 juillet 2025).

“Defecting from the Soviet Union: The Story of Rudolf Nureyev’s Escape”, *Retrospect Journal*, <https://retrospectjournal.com/2025/03/23/defecting-from-the-soviet-union-the-story-of-rudolf-nureyevs-escape/> (consulté le 14 juin 2025).

“Événements (1917–1919, Moscou et Saint-Pétersbourg)”,
https://dezedo.org/evenements/?dates_0=1917&dates_1=1919&lieu=%7C8007%7C8570%7C&page=2 (consulté le 16 juin 2025).

“George Balanchine”, *Boston Ballet*, <https://www.bostonballet.org/company/george-balanchine/> (consulté le 3 août 2025).

“George Balanchine”, *Les Grands Ballets Canadiens*,
<https://grandsballets.com/en/choreographers/detail/george-balanchine/> (consulté le 26 juillet 2025).

“George Balanchine’s Soviet Reckoning”, *The New Yorker*,
<https://www.newyorker.com/magazine/2022/09/12/george-balanchines-soviet-reckoning> (consulté le 3 août 2025).

“George Balanchine’s The Nutcracker”, *New York City Ballet*,
<https://www.nycballet.com/discover/ballet-repertory/george-balanchines-the-nutcracker> (consulté le 6 août 2025).

“History”, *Bolshoi Theatre*, <https://www.bolshoi.ru/en/about/history> (consulté le 15 juillet 2025).

“History of the Academy”, *Vaganova Ballet Academy*,
<https://vaganovaacademy.ru/academy-eng/history-eng.html> (consulté le 17 juin 2025).

“History of the Russian Ballet”, *Seton Hall University*, <https://www.shu.edu/arts-sciences/news/history-of-the-russian-ballet.html> (consulté le 17 juin 2025).

“Isadora Duncan’s Bolshevik Days”, Hoover Institution,
https://www.hoover.org/library-archives/histories/bread_medicine/isadora-duncan
 (consulté le 2 août 2025).

“Katherine Dunham: A Life in Dance”, *Library of Congress*,
<https://www.loc.gov/collections/katherine-dunham/articles-and-essays/katherine-dunham-a-life-in-dance/> (consulté le 5 août 2025).

“Life Story: Valentina Kozlova (1957-)”, *Women and the American History – The New York Historical*, <https://wams.nyhistory.org/end-of-the-twentieth-century/a-conservative-turn/valentina-kozlova/> (consulté le 10 août 2025).

“Natalia Makarova: humorous Tony Award's Speech (1983)”,
<https://www.youtube.com/watch?v=owihvXSC1Ho> (consulté le 11 août 2025).

“Our History: Raising the Barre Since 1969”, *Dance Theater of Harlem*,
<https://www.dancetheatreofharlem.org/our-history/> (consulté le 5 août 2025).

“Our History”, *American Ballet Theater*, <https://www.abt.org/the-company/about/#history> (consulté le 13 juillet 2025).

“Our History”, *New York City Ballet*, <https://www.nycballet.com/discover/our-history>
 (consulté le 13 juillet 2025).

“Perm Ballet”, *Dance Open: International Ballet Festival*,
<https://danceopen.com/en/57-dance-open-persons/dance-open-companies/615-perm-ballet-eng> (consulté le 24 juillet 2025).

“Serenade”, *New York City Ballet*, <https://www.nycballet.com/discover/ballet-repertoire/serenade> (consulté le 6 août 2025).

“Soviet dancer Mikhail Baryshnikov defects from USSR”, *History Channel*,
<https://www.history.com/this-day-in-history/june-29/mikhail-baryshnikov-defects-cold-war-dancer> (consulté le 17 juillet 2025).

“Spartacus”, *Mariinsky Theatre*,
<https://www.mariinsky.ru/en/playbill/repertoire/ballet/spartacus/> (consulté le 8 juillet).

“The Russian Choreographer Fascinated by America”, *Persuasion*, 26 avril 2023,
<https://www.persuasion.community/p/the-russian-choreographer-fascinated-by-america>, (consulté le 3 août 2025).

“The Soviet Creative”, *Russian Life*, 5 avril 2021, <https://www.russianlife.com/the-russia-file/the-soviet-creative/> (consulté le 20 juillet 2025).

CHWIEJDA Ewelina, “‘Thaw’ in the Art of the 1950s”, traduit du polonais vers l’anglais par Mikołaj Sekrecki, <https://hi-storylessons.eu/article/thaw-in-the-art-of-the-1950s/> (consulté le 24 juillet 2025).

LE MENESTREL Didier, “Glasnost et perestroïka !”, *Les Échos*, 10 décembre 2007, mis à jour le 6 août 2007, <https://www.lesechos.fr/2007/12/glasnost-et-perestroika-1076996> (consulté le 5 août 2025).

PAOLACCI Claire, “Migrations des artistes de la danse européens au XXe siècle”, <https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/les-arts-en-europe/migrations-et-identites-artistiques/migrations-des-artistes-de-la-danse-europeens-au-xxe-siecle> (consulté le 8 août 2025).

PERRIGO Billy, “How the U.S. Used Jazz as a Cold War Secret Weapon”, *Time Magazine*, 22 décembre 2017, <https://time.com/5056351/cold-war-jazz-ambassadors/> (consulté le 31 juillet 2025).

VALEAN Mihaela-Lorena, “Cold War Ballet Battles”, *The Market for Ideas*, <https://www.themarketforideas.com/cold-war-ballet-battles-the-arts-of-diplomacy-via815/> (consulté le 7 août 2025).

Sources encyclopédiques :

“Alexander Godunov”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Alexander-Godunov> (consulté le 10 août 2025).

“Ballet after 1945”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/ballet/Ballet-after-1945>, (consulté le 24 juin 2025).

“Fanny Elssler”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Fanny-Elssler>, (consulté le 26 juillet 2025)

“L’Internationale”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/The-Internationale> (consulté le 26 juillet 2025).

“Mariinsky Theatre”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Mariinsky-Theatre> (consulté le 15 juillet 2025).

“Socialist Realism”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/Socialist-Realism> (consulté le 8 juillet).

“The growth of national ballet companies in Europe and North America”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/ballet/The-era-of-the-Ballets-Russes#ref1035870> (consulté le 19 juillet 2025).

Mémoire :

BUXTON Jennifer L., *Perestroika Pirouettes and Glasnost Glissés: The Kirov and the Bolshoi Ballet, 1977–1991*, (mémoire de master), University of North Carolina at Chapel Hill, 2013.

TEZ ONAY SAYFASI

Üniversite : T.C. GALATASARAY ÜNİVERSİTESİ
Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Hazırlayanın Adı Soyadı : Ada Atalan
Tez Başlığı : Grand pas diplomatique : Le ballet comme instrument
politique sur la scène internationale pendant la Guerre
froide
Savunma Tarihi : 04/09/ 2025
Danışman : Doç. Dr. Menent Savaş Cazala

JÜRİ ÜYELERİ:

Doç. Dr. Menent Savaş Cazala
Doç. Dr. Ali Faik Demir
Dr. Öğr. Üyesi Müge Neda Altınoklu

Doç. Dr. Demirhan Burak Çelik
Enstitü Müdür V.