

Simele Soares Rodrigues. « Quand le ballet étasunien gagne la Guerre froide culturelle au Brésil (1946-1979) ». RITA - Revue Interdisciplinaire de Travaux sur les Amériques, Aves de Paso, 2014. <hal-02971099>

Simele Rodriguez

👁 7248

Quand le ballet étasunien gagne la Guerre froide culturelle au Brésil (1946-1979)

Le ballet américain fait son entrée sur la scène théâtrale pauliste en 1941, en pleine politique de bon voisinage, quand les américains séduisent les brésiliens par le biais du cinéma, de la radio et de la publicité grâce aux activités de l'*Office of Inter-American Affairs* (1940-1946), sous la direction de Nelson A. Rockefeller, principal instigateur de l'américanisation culturelle au Brésil...

...Néanmoins, c'est pendant la Guerre froide que l'on voit une approche plus ciblée des américains en ce qui concerne les arts jusque-là presque inexplorés par l'*Oncle Sam*. Ceci peut être observé dans les arts plastiques et de scène (la danse, le théâtre et la musique), avec l'intensification des représentations des ballets américains et des récitals de piano, de violoncelle, de violon et de chant dans les théâtres de São Paulo et Rio de Janeiro. Dans cet article, notre objectif est d'analyser l'offensive américaine dans la Guerre froide culturelle des arts, représentée ici par des compagnies de ballet classique et moderne, lesquelles étaient parrainées par le programme d'échanges culturels du Département d'État américain ou en collaboration avec des agents culturels privés et destinées au Théâtre Municipal de São Paulo entre 1946 et 1979. Ce programme culturel des États-Unis démontre que les voisins du Nord n'ont jamais cessé d'orienter leur regard vers le Brésil et d'utiliser – encore une fois – le pouvoir culturel comme outil de rapprochement des deux pays tout en diffusant le style de l'*American way of life*.

Mots-clés : Américanisation ; Théâtre Municipal de São Paulo ; Guerre froide ; Ballet Américain ; Brésil.

Resumo

A primeira vez que o *American Ballet* se apresentou no Brasil foi em 1941, em plena Política da Boa Vizinhança, quando os americanos seduziram os brasileiros pelo cinema, pela rádio e pela publicidade graças às atividades *Office of Inter-American Affairs* (1940-1946), sob direção de Nelson A. Rockefeller, principal articulador da americanização do Brasil. No entanto, foi durante a Guerra Fria que observamos uma ofensiva cultural mais focalizada em artes até então inexploradas pelo Tio Sam. Isso pode ser observado nas artes plásticas e de cena (dança, teatro e música), com a intensificação de apresentações de ballets americanos, de recitais de piano, violoncelo, violino e canto nos teatros de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nesse artigo, nosso objetivo consiste em analisar a ofensiva dos Estados Unidos na Guerra Fria cultural das artes, aqui representada pelas companhias de ballet clássico e moderno, os quais foram patrocinados pelo Programa de Intercâmbio Cultural do Departamento de Estado americano ou em colaboração com agentes culturais privados, destinados ao Teatro Municipal de São

Paulo entre 1946 e 1979. Esse programa cultural dos Estados Unidos demonstra que os nossos vizinhos do norte nunca deixaram de olhar para o Brasil e utilizaram - mais uma vez – o poder cultural como instrumento de aproximação dos dois países e de difusão do *american way of life*.

Palavras-chaves: Americanização ; Ballet ; Teatro Municipal ; Guerra Fria ; Brasil.

.....

Símele Soares Rodrigues

Doctorante en Histoire Contemporaine, Enseignante de Portugais du Brésil

Université de Strasbourg/Université de São Paulo

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense/ Sciences-Po

simelerodrigues@gmail.com (<mailto:simelerodrigues@gmail.com>)

Quand le ballet étasunien gagne la Guerre froide culturelle au Brésil

(1946-1979)

Introduction

Plus de deux cents ans d'histoire marquent les relations internationales Brésil - Etats-Unis, et ce depuis la reconnaissance américaine de l'Indépendance brésilienne en 1824. Cependant, ce n'est qu'après la Proclamation de la République, en 1889, qu'il y a une accélération dans le resserrement des liens entre les deux pays et c'est durant l'ère Getúlio Vargas (1930-1945) que les relations culturelles jouent un rôle fondamental, le Département d'État américain décidant en effet de créer *l'Office of Inter-American Affairs*. Sous la direction de Nelson A.

Rockefeller, ce bureau devient la grande *fábrica de ideologias* dont l'objectif est la diffusion du mode de vie américain par le biais du cinéma, de la radio et de la publicité au détriment du modèle allemand, pour lequel Vargas avait une grande sympathie (Tota, 2000 : 22).

Une fois la Seconde Guerre achevée, le « Bureau » ferme ses portes, les autorités estimant qu'il ne serait désormais plus utile dans ce nouveau contexte international où le nazisme est vaincu et, surtout, parce que l'objectif de séduction culturelle est atteint. La suite des événements montre néanmoins le contraire : l'annonce de la Guerre froide, le danger communiste sur le sol brésilien et, moins inquiétant mais non moins important, la concurrence de la France et de l'Italie dont les présences culturelles sont bien connues au Brésil notamment pour les arts scéniques, font l'objet d'inquiétude de la part des autorités politiques américaines. Après 1945, comme le souligne Gerson Moura[1], commence donc une période d'alignement politique intense brésilien sur les États-Unis et, au niveau culturel, débute une phase tout à fait intéressante en ce qui concerne les arts ciblés par cette américanisation et les agents de ce processus.

Un nouveau contexte historique s'impose et, avec la Guerre froide, l'américanisation culturelle prend une autre allure. Bien que l'on assiste à une continuité d'action de partenaires privés au niveau des arts de masse, notamment avec Hollywood, le Département d'État n'entend pas être spectateur de cette nouvelle offensive culturelle. Par le biais de son programme d'échanges culturels en partenariat avec *l'American National Theatre Academy* – ANTA - le gouvernement américain mise sur l'américanisation de l'élite brésilienne, celle qui méprise la culture américaine, comme le paraphrase Tota : « il a y plus de civilisation dans une ruelle à Paris que dans tout le vaste New York » (Tota, 2000 :17)

L'objectif de cet article est d'éclairer la concurrence culturelle étasunienne au Brésil sur deux plans, le premier contre les Soviétiques et, le deuxième, contre les références culturelles européennes venant le plus souvent de France et d'Italie, ces dernières étant très présentes sur la scène du Théâtre Municipal de São Paulo jusqu'aux années 1950. Nous aborderons, dans la première partie, les stratégies mises en place par les étasuniens se traduisant par une course culturelle effrénée dans le but de conquérir les élites de São Paulo et d'en faire leur partenaire face au danger soviétique et à la concurrence européenne. A cet effet, nous évoquerons également les agents et les partenaires de cette démarche d'américanisation. En reprenant l'idée de Serge Guilbaut (*Comment New York vola l'idée d'art moderne*, 1988), nous verrons, dans la deuxième partie, comment les étasuniens volent l'idée d'art moderne et aussi l'idée d'art de la scène pour le mettre en avant dans l'un des théâtres les plus prestigieux du Brésil, celui de la capitale de São Paulo.

I. La scène du Théâtre Municipal de São Paulo : une cible des étasuniens durant la Guerre froide

A. Un théâtre à l'image européenne...donc à changer !

Le Théâtre Municipal de São Paulo, créé en 1911 et lieu de prédilection de l'élite *paulistana*, est conçu par l'architecte Ramos de Azevedo souhaitant construire un *foyer*[2] de haute culture inspiré de l'Opéra Garnier parisien. Les images du progrès et de la modernité envahissent la société pauliste par le biais de la publicité qui édicte de nouveaux modes de vie et comportements.

Cette nouvelle élite pauliste, composée de grands *fazendeiros de café*[3] et de commerçants émergents, est grande consommatrice du modèle européen de civilisation et devient désormais habituée des lieux symboliques de cette richesse : hôtels, maisons de thé, bars et restaurants. *Boneca de Chocolate*, *Casa Dirceu de bombons finos*, *Maneco Chapeleiro*, *Café Edu* sont les établissements que fréquente cette société chic au goût raffiné. Lieu d'ostentation et de divertissement, le Théâtre Municipal est le cadre idéal pour l'exhibition et les défilés mondains de cette nouvelle élite. Ainsi, les bulletins officiels de programmation du Théâtre mélangent-ils la diffusion de la musique classique et des compagnies de ballets avec de la publicité conseillant le public sur la meilleure façon de se vêtir et de consommer.

Durant ces premières décennies, la scène du théâtre est essentiellement partagée par des orchestres et opéras italiens et français. Des pièces d'Henry Bernstein en 1912, des grands concerts érudits du maestro Francesco Murino en 1915, des bals masqués à la française comme celui du « Rouge et Noir » à l'occasion du carnaval de 1916 – pour lequel est exigé un déguisement élégant à l'image de la *Sociedade* qui fréquente ce théâtre – ainsi que des grandes troupes comme celle d'Italia Fausta, de French Leave, de la Compagnie Lyrique Russe s'y succédèrent. Par ailleurs, le Théâtre Municipal de São Paulo bénéficie d'investissements de capital privé, la majorité des spectacles ayant été financés par des entreprises familiales, à l'instar des *Empreza F. da Rosa* (Tournée Samsom d'Henry Bernstein en 1912) et *Empreza W. Mocchi* (Rigoletto, en 1915, Isadora Duncan et l'opéra *Barbieri di Siviglia*, en 1916)[4]. On doit ajouter également à cette liste la famille Viggiani qui, entre 1922 et 1945, fait venir plus de 90 attractions artistiques de plusieurs pays dont la Russie, l'Argentine et surtout la France et Italie.

Ainsi, on peut constater que les étasuniens se font rares parmi les nationalités préférées de ces sponsors. Il y a à peine quatre spectacles dont celui du violoniste Yeuhidi Menuhin en 1926, le *Ballet Joss* en 1940, l'*American Ballet Theater* et l'Orchestre Symphonique d'Eugene Ormandy, ces derniers en 1941. Cependant, un changement complet surviendrait après 1946, comme nous le verrons postérieurement.

B. Quand le ballet américain détrôna les européens

Entre les années 1910 et 1950, le Théâtre Municipal de São Paulo privilégie la venue des spectacles européens car la France ou l'Italie étaient la référence de l'excellence en matière d'arts de scène tout en essayant de forger une politique culturelle plus incisive au Brésil. Concernant les États-Unis, leurs premières apparitions sur la scène du TMSP coïncident avec la période de la « politique du bon voisinage »[5] : l'Orchestre *National Broadcasting Co. Inc.*, de *New York* (dont le propriétaire était la General Electric gérée à l'époque par la famille Rockefeller) à l'occasion du Second Concert Symphonique de 1940 et l'*American Ballet* en 1941, financé par la famille Viggiani en partenariat avec le Département d'État américain.

Fondé en 1937 par le Russe Mikhaïl Mordkin, *l'American Ballet* connaît son heure de gloire sous l'égide de sa cofondatrice américaine Lucia Chase. Réorganisé en 1940, le ballet devint, en grande partie, sponsorisé par le Département d'État étasunien qui décide aussitôt de mettre en avant l'excellence américaine tout en essayant de faire oublier la grande influence russe. Ce sentiment est partagé par la presse brésilienne lors de sa première tournée en Amérique du Sud en 1941 comme le montre un article du journal *Correio Paulistano*, du 19 juin 1941 :

« Il est arrivé hier, le 17, à Rio, sur un bateau de la 'Flotte Boa Vizinhança', *l'American Ballet* qui débutera au Brésil sa tournée dans toute l'Amérique. Cette compagnie de danse se produira dans les théâtres municipaux de Rio et de São Paulo. Elle est composée, à l'exception de Georges Ballanchine, directeur chorégraphique mondialement connu, d'éléments nationaux du continent américain. Il y a des danseuses étasuniennes, cubaines, mexicaines et portoricaines. Les danseurs étoiles sont Marie-Jeanne, d'origine française mais étasunienne de naissance, Gisella Caccialanza, étasunienne d'origine italienne, Lew Christensen, étasunien d'origine danoise et William Dollar. Outre les 'ballets' classiques, avec les musiques de Bach, Tchaïkovski, Strauss, etc..., *l'American Ballet* cherche surtout à étudier et à promouvoir la formation de 'ballets' des pays américains. (...) *L'American Ballet* a l'intention de réaliser des études pour monter un ballet brésilien, avec des musiques nationales, inspirées de thèmes nationaux. »[6].

Le ton est donné. *L'American Ballet* rentre donc dans la course pour conquérir la scène de la danse classique brésilienne et devenir la référence à suivre, ce qui n'est pas difficile. Il faut à peine trois tournées au Brésil (1941, 1951 et 1964) pour trouver son nom dans la presse pauliste et carioca à côté d'autres ballets prestigieux comme le Ballet du Bolchoï de Russie, *The Royal Ballet* d'Angleterre et celui de l'Opéra de Paris. Par ailleurs, le pari est doublement réussi car la première ballerine brésilienne, Madeleine Rosay, choisit *l'American Ballet School* pour un stage de spécialisation en 1952 et plusieurs danseurs entrent désormais dans cette école pour y étudier, certains réussissent même à obtenir des bourses de la part du gouvernement américain. Pour comprendre son prestige au Brésil, lors de sa troisième tournée au Brésil, en 1964, la presse brésilienne le qualifie de plus important groupe de danse au niveau international

En 1958, une autre tournée en Amérique du Sud a lieu, financée par *l'American National Theatre Academy* – ANTA. Ce n'est pas *l'American Ballet* qui est choisi pour représenter le ballet étasunien, déjà engagé dans un rendez-vous européen[7], mais le *San Francisco Ballet*. A cette occasion, contrairement à la grande majorité de la presse qui apprécie le *San Francisco Ballet*, le journaliste spécialiste de danse Jaques Corseuil se plaint d'un certain oubli de la part des grandes compagnies américaines et critique la venue de ce dernier sous prétexte d'être considéré comme une troupe de deuxième rang[8].

Bien que l'on ait l'impression d'oubli ou de manque d'intérêt des Américains pour le Brésil durant la Guerre froide, rapporté à plusieurs reprises par l'histoire (Bandeira, 1973 ; Moura, 1990 ; Cervo, 2002) de façon exagérée, la croissance du nombre de spectacles étasuniens sur la scène du Théâtre Municipal de São Paulo financés par le programme d'échanges du Département d'État montre le contraire. Le gouvernement étasunien a toujours gardé un œil sur le Brésil. Par ailleurs, cette influence américaine des arts de la scène est également stimulée par les entreprises privées, qu'elles soient brésiliennes ou américaines, relevant du divertissement

théâtral, comme les familles Mochi et Viggiani ou encore les centres culturels de la Société de Culture Artistique et le Pro-Arte, sans oublier les entreprises commerciales comme Esso ou General Electric, point que nous traiterons postérieurement.

La question qui se pose à présent est la suivante : le Brésil aurait-il accueilli des spectacles de deuxième rang comme le souligne le journaliste Corseuil? La réponse est négative. Dans le domaine du ballet, le Brésil fait partie du circuit international le plus important, ayant été une destination incontournable des tournées étasuniennes de l'époque. En revanche, il est l'une des scènes réceptrices des grands ballets et non, comme il le désirait à l'époque, un pays émetteur puisque le *Corpo de Baile* brésilien s'est peu produit sur les plateaux internationaux, mais il s'agit là d'un autre sujet.

Comme nous l'avons déjà indiqué, le Département d'État américain, dans le cadre du programme d'échanges culturels internationaux, finance la venue de la plus importante troupe de danse, *l'American Ballet* (1941, 1951, 1955 à Rio de Janeiro et 1964), mais aussi celle d'autres compagnies à savoir par ordre chronologique : *José Limon and Dance Company* en 1960, *Paul Taylor Dance Company* en 1965 et en 1969, la Compagnie de Danse de Camara de New York en 1971, *Nikolais Dance Theatre* en 1973, en 1975, en 1977 et en 1979, *Eliot Feld Ballet* en 1976 à l'occasion de la tournée officielle en commémoration du bicentenaire de l'Indépendance des États-Unis et enfin *The Alvin Ailey Dance Theatre* en 1978. La venue de certaines compagnies ont fait l'objet de commentaires particulièrement dithyrambiques dans la presse, ce dont on parlera par la suite. Nous allons traiter à présent des troupes dont la venue a été commentée dans la presse pauliste.

Si *l'American Ballet* devient la référence dans les années 1950 et 1960, la compagnie *Nikolais Dance Theatre* est le modèle à suivre dans la décennie suivante. Cette dernière marque les esprits brésiliens à chaque passage en terres brésiliennes : elle apparaît dans la presse écrite et télévisée comme l'une des troupes les plus novatrices en matière de danse moderne et dont les prouesses sont mises en avant dans plusieurs articles qui lui sont consacrés, notamment dans le journal la *Folha de São Paulo*, ainsi que dans les programmes de télévision. La combinaison des multimédias, du folklore, de la danse, du théâtre et surtout son abstraction est ovationnée par le public.

En avril 1975, la TV *Bandeirantes* de São Paulo (l'émission *Revista Feminina*) et la chaîne carioca TV-Rio (l'émission *Realidade*) réalisent des reportages sur ce « célèbre innovateur de l'art de la danse »[9]. Lors de sa deuxième visite, Alwin Nikolais, chorégraphe et fondateur de la compagnie, est invité au Musée d'Art pour donner une conférence sur l'improvisation au théâtre et en danse aux directeurs des écoles de ces arts. Cet événement est possible grâce au chargé d'affaires culturelles du consulat, par Katherine D. Roy. Par ailleurs, la particularité de ce groupe est d'avoir bénéficié d'un appui total des autorités politiques étasuniennes par le biais de *l'United States Agency–Information* - USIA et du Département d'État ou bien de fondations renommées telles que la Fondation Rockefeller.

A la fin des années 1970, c'est un tout autre exemple que les États-Unis mettent en lumière : la démocratie raciale par la promotion de *l'Alvin Ailey Dance Theatre*. Il est important de souligner que la venue pour première fois de cette compagnie au Brésil, en 1963, est possible grâce à la famille Viggiani en partenariat avec la Préfecture de São Paulo. Lors de son deuxième passage au Brésil, en 1978, son succès est si exceptionnel que la *Folha de São Paulo*, l'un des principaux journaux de São Paulo, consacre une page complète à ce ballet. Selon la journaliste

Helena Katz, le groupe Alvin Ailey devait être un exemple à suivre pour le ballet brésilien et pour les autorités politiques. En effet, le Département d'État finance les tournées de la troupe dans le monde entier – Japon (1962), Sénégal (1966), l'Afrique et Union Soviétique (1970), Europe (1974 et 1975 et 1977) et l'Amérique Latine (1978). Ainsi, la journaliste affirme que le succès d'Alvin Ailey venait de la convergence entre, d'une part, la lutte des années 1960 pour la question noire et la décolonisation des pays africains, et, d'autre part, la sensibilité du Département d'État étasunien, touché par cette « belle image de force et de démocratie raciale que le ballet Alvin Ailey pourrait transmettre à d'autres peuples »[10]. En prenant la forme de commentaires exaltés par les propres journalistes brésiliens, la publicité de la démocratie et du gouvernement étasunien ne pourrait pas être mieux faite.

D'après cet exemple, on observe que le pari des autorités politiques et du monde artistique de danse américaine, au travers de leurs tournées et de la publicité de l'excellence du nouveau centre du ballet international, récolte ses fruits. Au long de ces décennies, le ballet étasunien réussit à vaincre leurs adversaires dans la Guerre froide sur deux fronts : face au ballet soviétique et face au ballet européen. En tout cas, au Brésil, cela est visible dans la presse et ses reportages écrits par des critiques de danse, comme l'on remarque dans les mots de la journaliste Helena Katz :

« Le mouvement de compagnies étrangères fut intense en 1978. Parmi tous les ballets, l'*Alvin Ailey American Dance Theater* (qui doit revenir l'année prochaine) a été chargé de redynamiser des 'critères d'efficacité' qui parfois, en raison de multiples circonstances, devenaient dépassés chez nous, par les beaux spectacles qu'il nous a présentés. Le Bolshoi...pourquoi nous souvenir de bêtises affligeantes ? »[11].

Comme on peut le constater dans le tableau ci-dessous, les États-Unis deviennent dans les années 1950 la principale nationalité représentant la danse classique et moderne au TMSA. Dans la décennie 1960, une course avec les Soviétiques s'engage, laquelle place les étasuniens loin derrière et dans les années 1970, ils récupèrent la première place indiscutablement.

	1950 - 1959	1960 - 1969	1970 - 1979
France	25	11	5
Italie	21	0	0
États Unis	31	8	15

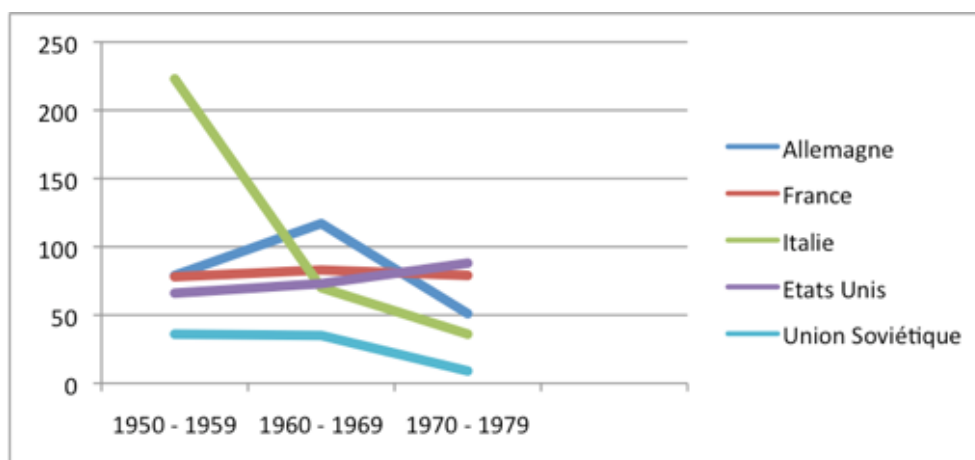
Union Soviétique	17	19	4

Tableau 1 :Représentations de danse classique et moderne toutes nationalités confondues[12]

De plus, parmi ces spectacles de danse, on assiste également à la venue des artistes en solo, financés par des entreprises et associations privées comme, par exemple celle de la famille Viggiani, déjà citée précédemment.

Une danseuse, particulièrement, est encensée par la presse brésilienne : Katherine Dunham en 1950. Elle fait l'objet de plus d'une centaine de citations ou de reportages grâce à son art d'influence africaine et à sa recherche qui allie anthropologie et musique, mais également en raison d'un incident malheureux de racisme dont elle est victime à São Paulo lors de son passage au TMSp. En effet, Dunham et ses danseurs sont refusés dans un hôtel de São Paulo sous prétexte d'être noirs, faisant la une des journaux de l'époque. Cet épisode provoque beaucoup de discussions au sein de la société entraînant le vote de la première loi contre le racisme au Brésil (Loi 1390/51) en 1951, plus connue sous le nom de Lei Afonso Arinos, prévoyant une peine pénale contre de telles pratiques[13]. En outre, les autorités politiques brésiliennes et américaines font leur possible pour que cet incident soit oublié. Le journal *Folha da Manhã*, du 30 juillet 1950 affiche en première page une soirée joyeuse en hommage à deux artistes étasuniennes, Katherine Dunham et Mariah Anderson, contralto noire victime aussi de racisme, en présence notamment du consul américain Julian Greenup ainsi que de critiques d'art[14].

Au regard des éléments cités plus haut, il apparaît que la danse est l'une des principales disciplines choisies par le gouvernement étasunien pour investir la scène des théâtres brésiliens et les États-Unis deviennent, au long de ces décennies, la principale nationalité représentée. Cependant, lorsque l'on compte les spectacles toutes catégories confondues, on observe que la France reste tout de même la principale rivale des États-Unis, se maintenant juste derrière la grande nouvelle puissance, comme le souligne le graphique ci-dessous :



Graphique 1 :Les cinq nationalités les plus représentées au Théâtre Municipal São Paulo

Par ailleurs, on observe une chute radicale de l'Italie dans les années 1950 et de l'Allemagne une décennie plus tard tandis que, d'une façon générale, la France se maintient tout le long de cette période. Cela montre donc que la France n'a jamais cessé d'avoir une présence artistique sur la scène théâtrale de São Paulo. Bien qu'elle soit dépassée par les États-Unis dans les années 1970, la France reste, néanmoins, un « concurrent » redoutable.

II. Les partenaires de l'américanisation scénique et le discours étasunien

A. L'importance du programme d'échange international du Département d'État

« *America leads materially. Why not culturally?* » est la première phrase du plan pour la fondation du théâtre national américain en 1946, élaboré par Robert Breen, force motrice de la réforme de l'*American National Theatre Academy* – ANTA, en 1946. Créé le 3 juillet 1935, sous le gouvernement de Franklin Roosevelt, l'ANTA est censé porter un projet populaire, organisé et conduit dans l'intérêt du peuple : il s'agit de démocratiser le théâtre. Ralenties après quelques années à cause de la Seconde Guerre mondiale, le projet reprit son souffle lorsque la guerre touche à sa fin. Robert Breen, directeur de théâtre, acteur et producteur fraîchement sorti de l'*Army Air Corps*, vit dans l'ANTA l'occasion de créer le théâtre national et de l'exporter. Dès le départ, cette envie est présente, selon lui: « *We have more and better bath-tubs, bridges, buildings and machinery than any other country in the world. It is time for us to match this leadership in cultural fields as well* »^[15]. Le message est passé.

En effet, au niveau international, l'ANTA promeut les échanges artistiques entre les États-Unis, l'Europe et l'Amérique latine et, entre les années 1946 et 1979, l'ANTA parraine des projets tels que les tournées de ballet présentées précédemment. Ces voyages artistiques portaient ainsi la responsabilité de montrer au monde l'art de la scène étasunien et d'en faire une référence à suivre pour le monde occidental. Selon Naima Prevost, dans son livre *Dance for export : Cultural Diplomacy and the Cold War (1998)*, ces danseurs sont de vrais diplomates culturels, en diffusant la culture et le mode de vie américains.

Par ailleurs, ces spectacles permettent de rapprocher les nations, ils créent une certaine identité et surtout « éblouissent » par la capacité artistique de cette nouvelle puissance. Pour les pays en quête de modèle, comme le Brésil, cette politique étasunienne recueille ses fruits sans trop de problèmes. Le Département d'État et l'ANTA comptent en effet sur des collaborateurs locaux. Au Brésil, cette collaboration est assurée par le Secrétariat Municipal de la Culture de la ville de São Paulo, grand partenaire de cette américanisation des arts scéniques au Brésil.

Au long de ces trente cinq années de spectacles majeurs qui règnent dans le théâtre le plus célèbre de São Paulo, ces représentations n'auraient pas été possibles sans le désir de certaines familles brésiliennes de faire venir à la *pauliceia* des grands concerts et récitals, spectacles de danse et pièces de théâtre. Les commanditaires privés, publics ou en coopération privé-public permettent que le rêve de l'élite pauliste se réalise : celui de se sentir moderne et pouvoir assister aux grands moments artistiques du monde puisque les scènes pauliste et *carioca* font partie de ce circuit international.

A cette époque et au TMSP, une famille sort du rang : de génération en génération, la famille Viggiani est l'un des mécènes les plus importants de la scène pauliste carioca. Entre 1922 et 1989, et particulièrement après 1946, le père italien Nicolino et son fils brésilien Dante Viggiani sont les sponsors de plus de 300 événements : pièces de théâtre, représentations de danse et concerts de musique classique et de jazz. Ils font venir des artistes du monde entier (Français, Italiens, Étasuniens, Chinois, Russes, Argentins, Hongrois, etc.), afin de divertir la société pauliste (Chamie, 1981).

Les Viggiani, premiers partenaires du Département d'État étasunien, subventionnent, déjà en 1920, à titre individuel, la venue des artistes étasuniens comme par exemple, le concert du violoniste Yehudi Menuhin au Théâtre Municipal de São Paulo. A partir de 1940, Dante Viggiani collabore avec les Américains lors des tournées les plus emblématiques pour la scène pauliste et dans l'intérêt des autorités politiques américaines, dans toutes les catégories des arts scéniques, par ordre chronologique : *l'American Ballet Theater* (1941, 1951 et 1955), l'Orchestre Philharmonique de Philadelphia (1966), l'Orchestre Philharmonique de New York (1958), New York Pro-Musica (1965). A titre individuel ou en collaboration avec le Département de culture de la ville de São Paulo, les Viggiani font venir la ballerine Katherine Dunham (1950), la chanteuse Marian Anderson (1950 et 1954), l'opéra *Porgy and Bess* du compositeur George Gershwin (1955), Louis Armstrong (1957), le Ballet Alvin Ailey (1963), cette liste n'étant pas exhaustive[16].

Bien que cet article consacre une part importante à la danse, il est important de préciser que l'américanisation des arts au Brésil passa notamment par la musique et sans avoir eu nécessairement l'appui du gouvernement américain. Ce dernier, dans tous les cas, est toujours le vrai gagnant de cette histoire. En parallèle à son programme d'échanges culturels internationaux, les associations artistiques brésiliennes contribuent à diffuser l'art étasunien sur la scène du TMSP. La Société de Culture Artistique (SCA) et la Pro-Art São Paulo Société des Arts, Lettres et Sciences sortent du rang tout comme les associations culturelles sans but lucratif qui invitent plusieurs artistes et musiciens américains durant ces années de Guerre froide. La société habituée du TMSP assiste désormais à des récitals de piano, de chant, de violon et découvre des musiciens, tels que Byron Janis, William Kapell, Ludwig Bergmann et des chanteurs comme Lawrence Winters, Dorothy Maynor ou encore Duke Ellington, véritables « ambassadeurs » de la diplomatie étasunienne[17].

B. Le discours d'amitié étasunien qui renforce les liens

Les programmes officiels du Théâtre Municipal de São Paulo sont une source riche pour tenter de reconstruire les réseaux des artistes étasuniens présentés au TMSP – identifier leurs nationalités, leurs genres artistiques, leurs « mécènes » et quelques réactions du public – tout comme ils permettent de saisir les discours d'amitié forgés par le gouvernement étasunien lors de représentations artistiques dans ce lieu de prestige. De plus, cette documentation nous aide à comprendre l'enjeu politique qui apparaît derrière cette diplomatie culturelle, puisque certains échanges culturels ne passent pas nécessairement par les voies diplomatiques. Il serait utile de préciser notamment l'importance de ce genre de source dans l'écriture de l'histoire des relations culturelles internationales du Brésil dans la mesure où elle permet de compléter des informations très partielles trouvées

dans les archives diplomatiques de *Itamaraty* ou encore du *National Archives* de Washington. En effet, ces programmes révèlent l'usage des manifestations artistiques comme instrument de rapprochement entre le Brésil et les États-Unis, calqué sur un discours d'une mémoire commune et de partage depuis leurs origines.

On sait que, depuis les débuts des relations Brésil - États-Unis, ces liens construits par des intellectuels ou des hommes politiques sont « inventés »^[18] tout au long de leur parcours historique, particulièrement depuis l'avènement de la République au Brésil. « Inventé », pour reprendre l'idée de Moniz Bandeira (Bandeira, 1973), car il estime que les deux pays n'ont rien de commun, ni la langue, ni la religion, encore moins l'histoire.

Ainsi, durant la Guerre froide, les manifestations artistiques étasuniennes sur la scène du théâtre pauliste seraient utilisées comme outil de reprise de cette idée d'amitié, désormais à travers la musique, la danse, le chant lyrique, etc. Par ailleurs, ces années sont marquées par de grands bouleversements dans le contexte international : le lancement de Spoutnik en 1957 par les Soviétiques accélère la course spatiale entre les puissances et la Révolution Cubaine en 1959 révélant une certaine fragilité continentale des Étasuniens, comme l'explique Paulo Vizontini (Vizontini, 2003 :209). D'où l'importance de mettre en avant ce discours d'amitié et du rapprochement entre les nations du Nord et du Sud.

Durant les décennies 1950 et 1960, les diplomates étasuniens font usage des livrets de programmation du TMSP pour diffuser leurs discours d'amitié et renforcer les liens établis par le biais de la musique, de la danse et du théâtre. Voici un extrait du programme lors de la tournée du *San Francisco Ballet*, en 1958 :

« C'est avec la plus grande satisfaction que j'adresse la bienvenue au Ballet de San Francisco, pour sa première visite dans la ville de São Paulo.

En d'autres occasions, sont déjà venues ici des compagnies américaines telles que le Ballet de New York et la troupe de José Limon. Je sais que les *paulistas* sont des grands admirateurs de ballets et j'espère que ce groupe qui se produit à présent à São Paulo saura, comme les précédents, conquérir leur amitié et estime.

Aux États-Unis, le Ballet *de San Francisco* est réputé comme l'un des meilleurs de ce genre. Si son voyage au Brésil mérite l'ovation des Brésiliens et s'il vient à resserrer les liens d'amitié entre nos deux peuples, il aura atteint pleinement ses objectifs.»^[19]. (Richard P. Butrick, Consul Général à São Paulo, 1958)

Ce discours est repris par ses successeurs, les consuls William P. Cohran et Niles W. Bond, à chaque passage d'une troupe américaine parrainée par le Département d'État. La danse et la musique sont évoquées comme des arts pouvant toucher les âmes et les cœurs sans passer nécessairement par des interprètes ou par la connaissance de la langue. La danse est mise en avant comme le genre le plus important, capable de conduire à un sentiment de « bonne volonté universelle » et de resserrer les liens « traditionnels » de respect mutuel entre le Brésil et les États-Unis. A l'occasion de la visite de José Limon à São Paulo en 1960, Niles W. Bond affirme : « la présence de

monsieur José Limon, accompagné de ce célèbre groupe de danse moderne, ce soir au Théâtre Municipal, constitue une manifestation de l'estime la plus élevée que chacun de nos pays porte sur la culture de l'autre »[20] (William P. Cohran, consul Général à São Paulo, 1960).

Curieusement, bien que les États-Unis continuent à envoyer leurs troupes de danse (et la nationalité la plus représentée sur la scène du TMSP) dans les années 1970, ces messages du consulat disparaissent complètement lors de la dernière décennie. Peut-être, n'avaient-ils plus besoin de cette rhétorique : les liens étaient déjà bien établis entre les deux pays et les artistes américains, de vrais ambassadeurs de la culture américaine.

A côté de ces discours d'amitié, la publicité des marques américaines fait aussi sa danse dans la programmation du Théâtre Municipal. Au fil des pages, *l'American way of life* attire l'attention des habitués de ce grand foyer au travers de la publicité de produits de beauté, d'électroménager, de voitures, de voyages aux États-Unis, de prêt-à-porter ou encore de coutumes comme celles de dîner au restaurant ou boire un verre dans un bar de luxe. *Coty, Elisabeth Arden, Max Factor, Norge, Armour, Singer, Philco, Pan American World Airways, American Express, Simca Chambord, General Motors, Ford, Goodyear ou Firestone, Esso, Shell* sont quelques exemples de marques étasuniennes, représentant le désir de modernité de cette haute société pauliste..[21]

Selon João Manuel Mello et Fernando Novais, dès le XIX^e siècle, la principale voie de transmission de valeurs et de progrès fut toujours, chez les Brésiliens, celle de l'imitation des standards de consommation et des styles de vie régnant dans les pays développés, ce qui allait s'accroître à partir des années 1950 avec la fascination des classes moyennes supérieures et de l'élite pour *l'American way of life*. Les États-Unis incarnaient le modèle de réussite et montraient le chemin au *Brasil, país do futuro* pour qu'il l'atteigne, en suivant le discours du développement et de la publicité de consommation (Novais, 1988). Aussi, si on compare les habitudes de consommation, entre les années 1910-1940 et les années 1950-1970, on observe une continuité des produits mais une évolution de leur provenance au bénéfice des États-Unis. Ainsi, en consultant la programmation culturelle, l'élite de São Paulo se forgeait un goût et un comportement de plus en plus américanisés.

Conclusion

En 1948, les États-Unis étaient déjà reconnus par la critique brésilienne comme un pôle magnétique d'attraction artistique redoutable, toujours à côté de la France, et un leader de civilisation spirituelle et des arts. L'américanisation des scènes théâtrales brésiliennes est possible grâce à deux facteurs.

Le premier, basé sur un mouvement extérieur, c'est-à-dire, celui mené par une politique culturelle internationale bien établie au service du gouvernement étasunien, avec ses partenaires compatriotes y compris des entreprises privées, tous unis dans un seul but celui de faire la promotion de la culture américaine auprès des pays des deux côtés des blocs, capitaliste et communiste, ainsi que de montrer sa puissance par le biais de l'art scénique. C'est la culture au centre de la Guerre froide.

Quant au second facteur et mouvement, celui-ci vient de l'intérieur, tant les actions publiques et privées brésiliennes avec ou sans la collaboration du Département d'État américain donnent une impulsion créatrice. Parmi les plus importants figurent le *Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo* (Département de la Culture de la ville de São Paulo) qui contribue à la promotion de la culture américaine en matière de danse et de musique, les associations sans but lucratif comme Pro-Arte, *Sociedade de Cultura Artística* (Société de Culture Artistique) ou encore l'entreprise artistique de la famille Viggiani.

Quelques questions émergent de ce contexte politique et culturel : cette américanisation est-elle possible grâce à un éventuel déficit d'une politique culturelle brésilienne, au niveau des États ou au niveau fédéral ? Or, sans l'appui des gouvernements brésiliens et d'une politique à cette finalité, on n'est pas ou peu représentés dans le circuit international. Il est vrai, cependant que l'insertion internationale culturelle du Brésil ne se fit que sur des scènes réceptrices des arts étrangers. Où étaient les artistes brésiliens et quelle était leur position face à cette réalité ? En ce qui concerne le ballet brésilien, le *Corpo de Baile* du Théâtre Municipal de Rio de Janeiro réagit publiquement contre la quasi exclusivité de la scène du TMRJ pour les troupes d'origine étrangère au détriment de son propre ballet^[22], sentiment partagé par l'un des plus grands critiques d'art de l'époque, Eurico Nogueira França. Selon lui, « il était temps de transformer le Théâtre Municipal de Rio de Janeiro en un centre national pour nos manifestations artistiques, afin de contribuer à fixer les valeurs dont nous disposons au Brésil »^[23]. En outre, y a-t-il une préférence du public brésilien pour les arts de la scène venant de l'étranger notamment étasuniens ? Ces questions appellent d'autres recherches.

Pour conclure, nous pouvons observer que sur le plan de la concurrence culturelle au sein des plus importants théâtres brésiliens de l'époque, le ballet étasunien « vole »^[24] sans grande difficulté la « scène ». Par conséquent, la Guerre froide culturelle au Brésil se traduit par la victoire américaine face à leur grand ennemi, les Soviétiques, comme, également, face au principal rival de son propre camp, la France. L'américanisation des arts se développe parallèlement sur d'autres plans : arts plastiques, musées, musique populaire, design industriel, arts ménagers et bien d'autres.

Notes

[1] Moura, Gerson (1990). *O alinhamento sem recompense: a política externa do Governo Dutra*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea.

[2] Ce fut l'appellation donnée par la presse et par société de l'époque, le « foyer » en langue française. (Source si possible).

[3] Grands propriétaires d'exploitations agricoles de café.

[4] Chamie, Mário *70 anos Teatro Municipal*. Prefeitura do Município de São Paulo, Prefeito Reynaldo Emydio de Barros, Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

[5] La « Politique du Bon Voisinage » fut une politique mise en place par le président Franklin Delano Roosevelt dans les années 1930 à fin de rétrécir les liens d'amitié entre les États-Unis et les pays de l'Amérique Latine.

[6] *Correio Paulistano*, São Paulo, le 18 juin 1941, p.8.

[7] Selon le journal pauliste *Folha da Manhã*, le 31 août 1958, l'American Ballet était en tournée en Europe et se présentait à Varsovie ce mois-là.

[8] Jaques Courseil, "A missão do S. Francisco Ballet", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, le 3 août 1958, 5^o Caderno.

[9] *Diário de Notícias*, le 9 avril 1975, p. 9.

[10] Helena Ratz, « Uma síntese de dança moderna », *Folha de São Paulo*, le 27 juin 1978, p.1.

[11] Helena Katz « SP provou : é grande centro de dança », *Folha de São Paulo*, le 29 décembre 1978.

[12] Programmes Officiels du Théâtre Municipal de São Paulo, 1945-1980.

[13] *Folha da Manhã*, le 18 juin 1950, São Paulo, Première page.

[14] *Folha da Manhã*, le 30 juillet 1950, São Paulo, Première Page. Voir ici: <http://acervo.folha.com.br/resultados/?q=%22Katherine+Dunham%22&site=&periodo=acervo> (Consulté le 23 août 2013).

[15] "A Plan for a United States Public theatre Foundation", de Robert Breen, Robert S. Breen papers, Collection #C0004, Special Collections and Archives, George Mason University, p. 1.

[16] Données de *Cronologia dos Espetáculos*, disponible sur le site de la ballerine Heloisa Vasconcellos Viggiani, épouse de Dante Viggiani: <http://aartededanteviggiani.com.br> (Consulté le 17 février 2013).

[17] Davenport Lisa E. (2009). *Jazz Diplomacy : promoting america in the Cold War Era*. Mississippi : University Press of Mississippi Jackson.

[18] Hobsbawm, Eric, et Ranger, Terence. *A invenção das tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1997.

[19] Programa Oficial do Teatro Municipal, Temporada 1958, p. 10. Secretaria de Cultura de São Paulo, Museu do Teatro Municipal de São Paulo, CEDOC.

[20] Programme du Théâtre Municipal de São Paulo, José Limon, octobre 1960. AMTMSP/SP.

[21] Programmes du Théâtre Municipal de São Paulo, 1945-1979. AMTMSP/SP.

[22] “O Corpo de Baile do Teatro Municipal apela para o prefeito”, *Correio da Manhã*, le 17 janvier 1948, Rio de Janeiro, p. 11.

[23] « O Municipal acéfalo », d’Eurico Nogueira França, *Correio da Manhã*, le 2 avril 1948, Rio de Janeiro, p.11.

[24] Référence au titre du livre de Serge Guilbaut « Comment New York vola l’idée d’art moderne » (1988).

Bibliographie

Amberg George (1953). *Ballet : o aparecimento duma arte americana*. Rio de Janeiro: Editora Irmãos Pongetti.

Bandeira Moniz (1973). *Presença dos Estados Unidos no Brasil: dois séculos de história*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

Cervo, Amado Luiz & **Bueno**, Clodoaldo (2002). *História da política exterior do Brasil*. Brasília: Universidade de Brasília.

Chamie Mário (1981). *70 anos Teatro Municipal*. São Paulo : Prefeitura do Município de São Paulo.

Davenport Lisa E. (2009). *Jazz Diplomacy : promoting america in the Cold War Era*. Mississippi : University Press of Mississippi Jackson.

Guilbaut Serge (1988). *Comment New York vola l’idée d’art moderne : -Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*. Paris : Hachette Littérature.

Hobsbawm Eric, et **Ranger** Terence (1997). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Mello João M. C. et **Novais** Fernando (1998). “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”, Dans, Novais F. et Schwarcz L. M.. *História da Vida Privadas no Brasil*. Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo : Companhia das Letras.

Moura Gerson (1990). *O alinhamento sem recompensa: a política externa do Governo Dutra*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea.

Prevost Naima (1998). *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Hanover and London : WU Press.

Stonor Frances (2003). *Qui mène la danse? La CIA et la guerre froide culturelle*. Paris : Editions Denoel.

Tota Antônio Pedro (2000). *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras.

Vizentini Paulo G. F. (2003). « A Guerra Fria ». Dans, Reis D. A., Ferreira J. et Celeste Z. *O século XX : o tempo das crises. Revoluções, fascismos e guerras*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.

Pour citer cet article

Simele Soares Rodrigues, « Quand le ballet étasunien gagne la Guerre froide culturelle au Brésil » (1946-1979) », *RITA* [en ligne], N°7: juin 2014, mis en ligne le 26 juin 2014. Disponible en ligne: <http://www.revue-rita.com/dossier7/quand-le-ballet-etasunien-gagne-la-guerre-froide-culturelle-au-bresil-1946-1979.html> ([/dossier7/quand-le-ballet-etasunien-gagne-la-guerre-froide-culturelle-au-bresil-1946-1979.html](http://dossier7/quand-le-ballet-etasunien-gagne-la-guerre-froide-culturelle-au-bresil-1946-1979.html))