



Le Marteau sans maître ou le Ballet de l'Opéra de Bucarest à la rencontre de l'Occident

Irina Severin



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/1086>
DOI : 10.4000/danse.1086
ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Irina Severin, « *Le Marteau sans maître* ou le Ballet de l'Opéra de Bucarest à la rencontre de l'Occident », *Recherches en danse* [En ligne], 4 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 22 mars 2022.
URL : <http://journals.openedition.org/danse/1086> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1086>

Ce document a été généré automatiquement le 22 mars 2022.

association des Chercheurs en Danse

Le Marteau sans maître ou le Ballet de l'Opéra de Bucarest à la rencontre de l'Occident

Irina Severin

- 1 En novembre 1965, la troupe de Ballet de l'Opéra de Bucarest participe à la troisième édition du Festival international de danse de Paris (FIDP)¹ aux côtés de l'Allemagne (Ballet de l'Opéra de Hambourg), de l'Australie (Ballet australien), de la Belgique (Ballet du XX^e siècle de Maurice Béjart) et de l'URSS (Théâtre Kirov de Leningrad). Cet événement a une forte valeur symbolique parce qu'il s'agit de l'une des premières contributions d'une troupe roumaine de ballet à une manifestation occidentale d'envergure depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale².
- 2 En effet, en août 1944, l'Armée Rouge s'est emparée des régions roumaines. Placée sous tutelle soviétique, la Roumanie connaît une installation forcée du régime communiste. Après la mort de Staline en 1953, le dirigeant communiste roumain Gheorghe Gheorghiu-Dej initie une politique « d'indépendance » vis-à-vis de l'URSS, qui se concrétise par le retrait définitif de l'Armée Rouge en 1958. Cela se traduit par une ouverture culturelle et commerciale vers les pays occidentaux, qui s'accroît notamment à partir de 1964, lorsque la Roumanie déclare officiellement son « indépendance » vis-à-vis de l'URSS³.
- 3 Du point de vue politique, la participation de l'Opéra de Bucarest au FIDP s'inscrit dans un programme d'échanges culturels avec la France, que le département des Relations internationales du Comité central du Parti communiste roumain avait démarré en collaboration avec le département de Propagande et Agitation auprès de la Direction de Propagande et Culture, dans le but de promouvoir le rayonnement de la culture roumaine⁴. Dans cet esprit, les autorités en charge de la politique culturelle roumaine souhaitent la réalisation d'un ballet qui afficherait l'image d'une troupe capable de créer des ballets de qualité équivalente à la création chorégraphique occidentale.
- 4 Le directeur de l'Opéra Mihai Brediceanu est responsable du choix du programme de tournée de la troupe de Ballet et propose la réalisation d'une nouvelle création

chorégraphique. Comme musique du futur ballet, il choisit *Le Marteau sans maître*, œuvre composée par Pierre Boulez, figure de proue de la musique contemporaine française⁵. Créée entre 1953 et 1955 et inspirée de l'ouvrage homonyme de René Char, la partition est organisée en neuf parties selon la technique de la musique atonale et constitue une prouesse musicale. Le choix de Mihai Brediceanu est d'autant plus audacieux que personne n'avait auparavant chorégraphié sur cette musique. Il s'agit d'une première mondiale et la Roumanie attend en retour une ovation à la hauteur de son exploit.

- 5 À l'aide de différentes sources écrites, orales et iconographiques, cet article propose de retracer⁶ l'histoire de cette création⁷ en lien avec le contexte sociopolitique qui a déterminé sa création. Notre approche théorique s'inscrit dans la lignée des études internationales, qui traitent de la problématique des relations entre danse et politique⁸, dont en particulier la démarche de l'historienne Laure Guilbert qui entend « comprendre le rôle joué par les acteurs » au cœur d'une réalité historique complexe, analyse qui constitue « un véritable enjeu d'histoire et de mémoire⁹. »

Tumulte au Théâtre des Champs-Élysées

- 6 Le ballet *Le Marteau sans maître* est présenté en première mondiale sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées, le 10 novembre 1965. Au terme de la représentation, la salle se divise entre applaudissements frénétiques et contestations véhémentes. Le lendemain, une série d'articles paraissent dans la presse française. Pour certains, les huées sont dirigées à l'encontre de la musique de Pierre Boulez :

« Tumulte cette nuit au théâtre de Champs-Élysées pour la création mondiale du *Marteau sans maître* de Pierre Boulez dans une version chorégraphique : tandis qu'une partie du public applaudissait les remarquables danseurs roumains, bon nombre de spectateurs huèrent la partition dodécaphonique du maître français¹⁰. »

Pour d'autres, les critiques s'adressent à la chorégraphie de Stere Popescu :

« Le Ballet de l'Opéra de Bucarest ? Un spectacle coloré : les uns étaient rouges de colère, verts de rage ou blancs d'indignation. [...] Mais qui a-t-on sifflé au juste ? Le musicien Pierre Boulez ou son chorégraphe ? [...] Seul le chorégraphe mérite la totalité des protestations¹¹. »

Par ailleurs, la plupart des spécialistes soulignent les ressemblances entre la chorégraphie de Stere Popescu et l'expressionnisme allemand des années 1920 :

« La concrétisation visuelle du chorégraphe, faisant poser ses personnages en costumes de piste dans des éléments de décor embryonnaires à la manière des automates de *La Table verte* de Kurt Jooss nous ramène au style expressionniste, passablement démodé en Occident, de 1932¹². »

D'autres critiques qualifient, au contraire, la démarche du chorégraphe roumain d'originale :

« [...] Ce n'était pas tellement à la danse, mais à la partition de Pierre Boulez qu'allaient les huées conservatrices. Il est vrai que cette partition n'est pas tellement dansante et je soupçonne le chorégraphe, Stere Popescu de l'avoir choisie un peu pour sa valeur provocatrice. [...] Le plus déroutant, peut-être, c'est que pour traduire cette musique abstraite, Stere Popescu a choisi de montrer ses danseurs comme des marionnettes surréalistes, et cela dans une ambiance qui rappelle curieusement l'expressionnisme allemand. Malgré ce parti pris, la construction est lucide et belle. [...] C'est en définitive une œuvre envoûtante, généreuse dans son étrangeté. L'auteur, s'il a scandalisé, devrait être ravi : pour les conformistes tout ce qui est nouveau est scandaleux¹³. »

La construction chorégraphique du *Marteau sans maître*

- 7 La référence à l'art allemand des années 1920 est en effet essentielle, car elle permet de restituer les sources chorégraphiques de Stere Popescu tout en mettant en lumière la spécificité de son travail au sein de l'espace chorégraphique roumain des années 1960. En 1937, Kurt Jooss présente *La Table verte*¹⁴ à Bucarest. Au moment de cette représentation, Stere Popescu a dix-sept ans. A-t-il alors pu voir le ballet ? Le chorégraphe ne s'est jamais exprimé à ce sujet et l'absence de tout élément probant en ce sens nous laisse sans réponse.
- 8 Cependant, Stere Popescu fait partie de la génération de danseurs roumains de l'entre-deux-guerres pour qui la danse moderne allemande a joué un rôle majeur. Si, pendant les années 1920, Paris est la capitale préférée des jeunes roumains séduits par les Ballets russes, ils s'intéressent au cours de la décennie suivante à la danse d'expression. Dans les années 1930, la Roumanie signe plusieurs accords économiques avec le Troisième Reich¹⁵ et initie un programme d'échanges culturels, qui se traduit au niveau chorégraphique par de multiples interactions entre les danseurs roumains et allemands et par l'ouverture de studios de danse moderne à Bucarest¹⁶.
- 9 Bien qu'il n'ait probablement pas eu l'occasion de voir *La Table verte*, Stere Popescu connaît néanmoins le langage de la danse d'expression, car il débute sa formation de danseur vers la fin des années 1930. Parallèlement aux leçons de danse classique, il fréquente assidument des studios de danse où l'on enseigne la danse d'expression¹⁷. Son travail est ainsi singulier au sein de l'espace chorégraphique de l'après-guerre, car la chorégraphie du *Marteau sans maître* témoigne du style d'un artiste formé dans les années 1930.
- 10 Après 1945, l'esthétique du réalisme socialiste du modèle soviétique est introduite comme style unique à tous les niveaux de la vie artistique et intellectuelle roumaine. Au cours des années 1950, une nouvelle génération de jeunes danseurs et chorégraphes roumains formés à l'école soviétique fait son apparition, tandis que le répertoire de la danse est strictement contrôlé et axé sur les créations et *drambalets*¹⁸ soviétiques ou les chorégraphies autochtones mettant en scène des thématiques ouvrières ou historiques à la gloire du communisme. La création du *Marteau sans maître* marque ainsi, pour la première fois depuis 1945, un renouveau des styles chorégraphiques de l'entre-deux-guerres. Plus encore, c'est la poésie de René Char, qui constitue une source d'inspiration pour le chorégraphe roumain :

« Ce spectacle n'a pas un argument parce qu'un argument serait une chose trop précise qui détruirait l'ineffable du poème et de la musique. Ainsi, il est question de la relation entre sept personnes, des actions et des réactions entre sept personnes qui dégagent une certaine atmosphère, une certaine ligne de mouvement, d'actions qui cherchent à exprimer l'univers de la musique et du poème de Monsieur Char¹⁹. »

Si la première édition du *Marteau sans maître* (1934) s'inscrit dans la période surréaliste de René Char, la deuxième, enrichie de nouveaux textes (1945), est marquée par la montée du nazisme et la Seconde Guerre mondiale²⁰. Tout comme René Char, Stere Popescu a connu la guerre et a, en outre, vécu l'installation du régime communiste dont il a subi les conséquences. À l'heure de la création du *Marteau sans maître*, c'est un

homme rongé par l'angoisse de vivre sous un régime qui pourra à tout moment se tourner contre lui²¹.

- 11 Si le chorégraphe se sent proche de l'univers du poète français, le peintre Jules Perahim, responsable des décors et costumes, connaît bien, lui aussi, les poèmes de René Char. Né en 1914, il rejoint dans les années 1930 le mouvement d'avant-garde et s'intéresse surtout au surréalisme. Durant la Seconde Guerre mondiale, il se rend en URSS et voit de près les combats sanglants. De retour en Roumanie, il renonce aux idées d'avant-garde en faveur d'un art réaliste socialiste, ce qui lui vaut le mépris de ses amis surréalistes exilés en Occident. Concevoir les décors et costumes d'un ballet « traversé » par la poésie de René Char fait ressurgir en lui l'univers onirique de ses toiles de jeunesse, « endormi » pendant vingt ans derrière l'esthétique réaliste socialiste : « C'est donc, finalement, à un très jeune peintre que nous avons affaire...²² ».



Programme du ballet *Le Marteau sans maître* (1965)

Collection privée Liana et Ioan Tugearu

« Adieu donc, Herr Boulez ! »

- 12 Les réactions contrastées créées par le ballet, dont la musique est jugée responsable par certains journalistes, renvoient à la relation conflictuelle de Pierre Boulez avec le milieu culturel français au début des années 1960²³. En février 1961, l'exécution de *Sonant*, comportant des bruissements à la limite de l'audible, provoque un scandale inoubliable :

« La représentation prit fin de la manière suivante : lorsque Pierre Boulez [...] monta sur scène pour demander le silence dans la salle, le public jeta sur lui des pièces de monnaie et d'autres objets qu'il lui vint à l'idée de lancer²⁴. »

- 13 Trois ans plus tard, sa direction novatrice d'*Hippolyte et Aricie* au Théâtre des Champs-Élysées déconcerte les mélomanes parisiens²⁵. L'hostilité à laquelle le compositeur se heurte à Paris s'inscrit dans une dimension qui dépasse les aspects purement esthétiques. Ce sont en effet ses prises de position qui dérangent. Plus précisément, son initiative de créer le Domaine musical en 1953, dans le but de soutenir les innovations musicales, irrite les esprits conservateurs de l'époque. Si certains pensent que le Domaine est voué à l'échec, étant donné qu'il ne reçoit aucune aide publique à ses débuts, il surmonte néanmoins ces difficultés et parvient à s'imposer comme la principale institution musicale française pour la diffusion de la musique contemporaine.
- 14 En 1959, André Malraux, alors ministre de la Culture, conquis par le talent de chef d'orchestre de Pierre Boulez, accorde des subventions en faveur du Domaine musical. Malgré cela, sept ans plus tard, le Domaine subsiste surtout grâce au mécénat privé et ne possède toujours pas un ensemble d'instrumentistes titulaires²⁶. En novembre 1965, tandis que l'Opéra de Bucarest présente en grande pompe le ballet *Le Marteau sans maître*, l'animosité entre le compositeur et les instances culturelles françaises a atteint son apogée. Depuis plusieurs mois, Boulez tentait en effet de négocier avec André Malraux une réforme des institutions musicales, mais le ministre lui préféra Marcel Landowski, inspecteur général de l'enseignement musical. Cette nomination irrita Pierre Boulez qui démissionna du Domaine musical et s'installa en Allemagne²⁷.
- 15 Son choix est amplement critiqué par la presse française pour laquelle les blessures de la Seconde Guerre mondiale ne sont pas encore entièrement guéries : « Adieu donc, Herr Boulez ! Allez lécher ailleurs le pain séduisant de l'exil. Tant que vous y êtes, faites-vous naturaliser²⁸. » À la même époque, Boulez fait ses débuts de chef d'orchestre à Bayreuth et on lui reproche une double trahison en raison de l'association entre la musique wagnérienne et le nazisme :
- « À cause de l'ombre d'Hitler errant encore dans les *loges des princes* et aux abords de la villa Wahnfried, la signature d'un tel contrat est du pain béni pour ses ennemis. Malgré une étrange amnésie. [...] Deux ans auparavant, ces individus avaient pu se joindre aux officiels allemands commémorant le centenaire de la composition du *Vaisseau fantôme* à Meudon. [...] Un quart de siècle plus tard les mêmes accusent Boulez d'être passé à l'ennemi. Un ennemi devenu, d'ailleurs, imaginaire²⁹. »



Le Marteau sans maître (1965) : Ioan Tugearu, *Le monsieur opulent* / Simona Stefanescu, *La dame opulente*

Collection privée Liana et Ioan Tugearu

« Oui, camarade, mais ils ont sifflé ! »

- 16 Le 14 novembre 1965, la troupe de Ballet de l'Opéra de Bucarest est de retour en Roumanie. Mais le danseur Gabriel Popescu et le chorégraphe Stere Popescu manquent à l'appel³⁰. Portés « disparus » par la délégation roumaine depuis le 12 novembre, ils ont en effet déposé une demande d'asile politique auprès de la Préfecture de police de Paris³¹. Cet événement provoque un « tremblement de terre » au sein des autorités roumaines, qui entendent donner une « leçon exemplaire » aux artistes de l'Opéra. Dans les semaines suivant le retour de la compagnie, les responsables du Comité d'État pour la Culture et l'Art organisent une séance plénière, qui se déroule sous la forme d'un procès concernant la défection des deux artistes, mais aussi la réception mitigée du ballet par la critique française. Durant cette séance, presque chaque membre du Ballet est « invité » à passer aux aveux, y compris le directeur, Mihai Brediceanu, jugé principal responsable de cet « échec » :

« La pression psychologique avait commencé juste après mon retour à Bucarest, mais d'une manière très subtile. [...] Il y avait deux camps : ceux qui savaient que le spectacle fut un succès et les autres qui le contestaient. [...] Notre pays était connu à cette époque-là principalement pour ses ensembles folkloriques, à tel point que les Roumains passaient pour d'éternels paysans. Soudainement, nous sommes arrivés avec un spectacle moderne en transformant de façon essentielle la perception occidentale concernant les artistes roumains. En Roumanie, on n'avait pas compris cela, malheureusement. Après avoir expliqué pendant de longues heures les aspects bénéfiques de cette chorégraphie pour l'image de notre pays, les autorités du

Comité Central m'ont rétorqué d'une façon implacable : *Oui, camarade, mais ils ont sifflé*³² »

17 Le « procès » s'achève par des sentences catégoriques : Mihai Bredeanu est accusé de « cosmopolitisme » et de « formalisme »³³ et contraint de démissionner peu après. La publication officielle de l'Union des Compositeurs Roumains, *Muzica*, pilotée par le Comité d'État pour la Culture et l'Art, qui annonce au début du mois de novembre l'enregistrement sur vinyle du *Marteau sans maître* sous la direction de Pierre Boulez, revient sur le sujet quelques semaines plus tard. Si le premier article, rédigé peu avant la première de la création du ballet, ne contient que des mots élogieux à l'égard de la composition musicale de Pierre Boulez, le deuxième, rédigé après les événements de Paris, critique violemment l'œuvre du compositeur français. Cependant, l'auteur de l'article ne se contente pas d'une simple analyse musicale, mais il entend, cette fois-ci, affirmer son point de vue sur la participation de l'Opéra de Bucarest au FIDP et rend responsable Mihai Bredeanu du choix musical « formaliste », ainsi que de la chorégraphie, en s'appuyant sur les passages négatifs de la presse française à l'encontre du ballet³⁴.

18 À l'opposé de cette campagne, l'Ambassade de Roumanie à Paris salue la participation de l'Opéra de Bucarest au FIDP et insiste, dans son rapport « strictement secret » adressé au Comité d'État pour la Culture et l'Art, sur l'ovation remportée par le spectacle. Se voulant objectif, le rapporteur mentionne également les réactions hostiles lors de la première sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées, mais cela pour souligner une certaine tendance conservatrice du public parisien : « De nombreux spectacles de haute tenue artistique ont eu la même réception de la part d'un public conservateur³⁵. » L'agent de la Securitate, chargé d'accompagner et de surveiller la compagnie de ballet à Paris, rédige à son tour un rapport favorable :

« Les spectacles ont connu un véritable succès. [...] Des journaux réputés comme *Le Figaro*, *Le Parisien libéré*, *L'Aurore*, *Combat* ont publié des chroniques élogieuses. Certains journaux à sensation, comme *France-soir*, par exemple, ont publié des articles défavorables, mais l'impression des spécialistes et des professionnels du spectacle a été très bonne et unanime³⁶. »

Bien qu'il n'hésite pas à inclure des observations particulièrement négatives à l'égard de Stere Popescu et de Mihai Bredeanu, l'agent de la Securitate n'a que des mots élogieux sur la chorégraphie et accuse la presse roumaine de vouloir « désinformer ses lecteurs » :

« Le 14 novembre, le jour du départ, j'ai lu dans l'avion l'article publié dans *Scinteia* par Al. Gheorghiu sur notre participation. En le lisant, j'ai réalisé que des extraits de la presse française étaient cités de façon mystifiée pour laisser l'impression que le ballet *Le Marteau sans maître* avait connu un échec monstre. Étant présent là-bas et ayant lu les chroniques favorables, je dois avouer que l'opinion de l'auteur de cet article est complètement fautive. Bien que le spectacle ait été hué, il s'agissait d'un comportement manifesté par une centaine de spectateurs, pendant que les autres mille cinq-cents applaudissaient et criaient *Bravo* et *Bis*. [...] Il ne faut pas oublier que la musique moderne, dansée ou pas, est souvent reçue à Paris par des sifflets. [...] Je pense que si Stere n'avait pas fui la Roumanie, l'auteur de l'article aurait choisi d'autres passages de la presse française. À mon avis, il est incorrect de parler d'échec honteux alors que l'opinion française parle d'un intéressant succès qui pourrait offrir à la Roumanie un prix international de prestige³⁷. »

19 Les jugements différents, voire opposés, révèlent une certaine hétérogénéité des opinions des représentants du pouvoir politique roumain, due à différents facteurs. Le rapport de l'Ambassade de Roumanie à Paris est rédigé loin de Bucarest, où se déroulait

les « jeux de coulisses », dont le rédacteur ignorait probablement un grand nombre de détails. On peut également penser qu'une certaine rivalité a pu exister entre le service culturel de l'ambassade et la direction artistique du Comité d'État pour la Culture et l'Art, expliquant les opinions divergentes³⁸. À la lecture du compte-rendu de l'agent de la Securitate, qui critique ouvertement les journalistes de *Scinteia* sous les ordres de la section de propagande du Comité d'État pour la Culture et l'Art, on peut également se demander s'il ne s'agit pas d'un « règlement de compte » institutionnel. En attaquant la presse, l'agent de la Securitate ne vise-t-il pas plutôt les responsables du Comité ? En décembre 1965, Jean Robin, directeur du FIDP annonce les prix accordés aux pays participants. La troupe de Ballet de l'Opéra de Bucarest remporte une seule médaille, pour la meilleure interprétation féminine, décernée à la danseuse soliste Magdalena Popa pour son interprétation dans le rôle de *Giselle*³⁹. Le ballet du Kirov se voit attribuer la prestigieuse médaille de la meilleure compagnie de danse, médaille que la Roumanie espérait obtenir grâce à la création originale du *Marteau sans maître*. La déception est d'autant plus grande au sein des autorités roumaines qu'elles voient le prix tant convoité « volé » par une troupe soviétique. Malgré la performance de Magdalena Popa, la participation de la Roumanie à la troisième édition du FIDP est, aux yeux des autorités roumaines, un « échec » qui doit être sévèrement puni.

- 20 Le 7 mai, Stere Popescu est jugé par contumace au Tribunal militaire de Bucarest. Décrit par l'enquêteur comme un « élément décomposé et aventurier⁴⁰ », le chorégraphe est qualifié de « traître à la Patrie » et condamné à dix ans de prison ferme⁴¹. Le directeur de l'Opéra, Mihai Brediceanu, est contraint de démissionner au mois d'octobre de la même année. Le ballet *Le Marteau sans maître* est interdit de représentation sur la scène nationale et internationale, considéré par les autorités communistes comme un « stigmaté » pour la création artistique roumaine. La surveillance du répertoire est renforcée et les projets chorégraphiques « modernes » sont délaissés en faveur d'œuvres classiques⁴².
- 21 Cependant, trois ans plus tard, des articles rendent hommage dans la presse roumaine au chorégraphe Stere Popescu⁴³, qui a mis fin à ses jours à Londres. Ces hommages interviennent en pleine ascension politique internationale de Nicolae Ceausescu, qui depuis sa nomination à la tête du Parti communiste roumain, en mars 1965, tente d'afficher l'image d'un chef communiste « éclairé ». Sur le plan chorégraphique, cette orientation se traduit par l'ouverture d'un studio expérimental au sein de l'Opéra dans le but de trouver de nouvelles formes d'expression en danse.

Conclusion

- 22 L'analyse du *Marteau sans maître* dévoile la complexité des liens entre *danse* et *politique*. La réception mitigée de cette chorégraphie permet de comparer la place et la fonction d'une œuvre culturelle dans une démocratie libérale et sous un régime communiste. Certains critiques parisiens jugent le travail du chorégraphe roumain rétrograde et s'étonnent de son association avec la musique de Pierre Boulez. Pour les autorités roumaines, au contraire, la chorégraphie de Stere Popescu est tout autant avant-gardiste que la musique du compositeur français. Les travaux de Stere Popescu et de Pierre Boulez s'opposent à l'art académique ou réaliste-socialiste, et se retrouvent, chacun dans leur espace culturel respectif, dans la même fonction critique et avant-gardiste. Cependant, la comparaison s'arrête là.

- 23 Pour les autorités communistes roumaines, *Le Marteau sans maître* est un ballet conçu pour être « exporté », destiné à « émerveiller » l'œil du public occidental. Les rapports de la Securitate rappellent que la création artistique ne s'est jamais opérée en dehors de la surveillance du régime. La répression qui suit montre, en effet, que la « libéralisation » de l'expression artistique n'était en réalité qu'un outil de propagande diplomatique.
- 24 Si toutefois, l'analyse de cet événement est emblématique de la Roumanie communiste des années 1960, elle devrait être incluse dans une réflexion plus large sur la Guerre froide et l'exportation de la fonction esthétique et politique des œuvres chorégraphiques créée sous un régime communiste. Cette réflexion devrait également inclure la question de la malléabilité de la critique chorégraphique et de la manière dont celle-ci peut être instrumentalisée et retournée au gré des circonstances par le pouvoir politique.
-

BIBLIOGRAPHIE

Sources

ANONYME, « La responsabilité artistique et l'esprit du travail collectif », *Muzica*, XV, 12 décembre 1965.

Archives de l'Opéra de Bucarest, dossier d'artiste « Stere Popescu ».

Archives du Conseil National pour l'Étude des Archives de la Securitate (Bucarest), fonds *Informatif*, dossier n° 258588.

Archives de l'Institut National de l'Audiovisuel, fonds *Festival international de danse de Paris - troisième édition*, titre de collection JT 13H, Bibliothèque nationale de France.

Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du Spectacle, fonds *Jean Robin, Festival international de danse de Paris, Troisième Festival International de Danse de Paris (1965)*, 4°-COL-69/26(1)/(2).

Collection privée Cristina Hammel, Carcassonne, fonds iconographique.

Collection privée Liana et Ioan Tugearu, Bucarest, fonds iconographique

BOURCIER Paul, « Unique au monde ! », *Les nouvelles littéraires, Arts. Sciences. Spectacles*, n° 2994, 18 novembre 1965.

COTTE Jean, « Bucarest fait scandale au Festival de danse », *Paris Presse, L'intransigeant*, 12 novembre 1965.

Entretiens avec les danseurs Adina Cezar (novembre 2009), Cristina Hamel (avril-mai 2012), Ioan Tugearu (mai 2008), Ruxandra Racovitza (avril 2012) et Sanda Agalides, ancienne épouse du chorégraphe Stere Popescu (mars 2009).

LICIU Irinel, « Stere Popescu », *Contemporanul*, n° 14 (1121), 5 avril 1968.

MERLIN Olivier, « Le ballet de l'Opéra de Bucarest aux Champs-Élysées », *Le Monde*, vingt-deuxième-année, n° 6480, 13 novembre 1965.

Bibliographie

- AGUILA Jésus, *Le Domaine Musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992.
- BOWD Gavin, *La France et la Roumanie communiste*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- BRZEZINSKI Zbigniew K., *The Soviet Bloc, Unity and Conflict*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1967 (première éd. 1960).
- CLEBERT Jean-Paul, *Dictionnaire de surréalisme*, Paris, Seuil, 1996.
- COLLECTIF, *Perahim, la parade sauvage*, Strasbourg, Musée de la ville de Strasbourg, 2014.
- CORON Antoine (dir.), *René Char*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2007.
- FEJTO François, *Histoire des démocraties populaires. Après Staline (1953-1979)*, vol. II, nouvelle édition, Paris, Seuil, « Points/Politique », 1979 (première éd. 1972).
- FISCHER-GALATI Stephen, *Twentieth Century Rumania*, New York, Columbia University Press, 1991 (première éd. 1970).
- FLOREA Anca, *Ecuatia Brediceanu*, Bucuresti, Editura Muzicala, 2004.
- FLOREA Anca, *Opera Romana. Deceniul cinici. 1961-1971, vol. I*, Bucuresti, Editura Curtea Veche, 2006.
- GUILBERT Laure, *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes et le nazisme*, Bruxelles, André Versaille Éditeur, « Histoire », 2011. (première éd. Bruxelles, Editions Complexe, 2000).
- HAYNES Rebecca, *Romanian Policy Towards Germany, 1936-1940*, Basingstoke & New York, Macmillan Press, St. Martin's Press, Studies in Russia and East Europe, 2000.
- IONESCU Ghita, *Communism in Rumania 1944-1962*, London/New York, Oxford University Press, 1964.
- LEVESQUE Jacques, *Le conflit sino-soviétique et l'Europe de l'Est. Ses incidences sur les conflits soviéto-polonais et soviéto-roumain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970.
- OLIVIER Philippe, *Le maître et son marteau*, Paris, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, 2005.
- PASSERON René, *Encyclopédie du surréalisme*, Paris, Somogy, 1975.
- SEVERIN Irina, *La danse roumaine au pas cadencé. Etude socio-historique de l'espace chorégraphique roumain au vingtième siècle (1920-1989)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Defrance, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2015.
- SUQUET Annie, *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre national de la danse, « Histoires », 2012.
- TISMANEANU Vladimir, *Stalinism for all Seasons. A Political History of Romanian Communism*, Berkley, University of California Press, 2003.
- TUGEARU Liana, *Experimentalismul in coregrafia romaneasca a anilor '60-'90 (Expérimentalisme dans la chorégraphie roumaine des années '60-'90)*, Bucarest, Caligraf Design, 2004 (première éd. Bucarest, CSAC/SCCA, 1997).
- VASILE Cristian, *Politici culturale comuniste in timpul regimului Gheorghiu-Dej*, Bucarest, Humanitas, 2011.

NOTES

1. Créé en 1963 par Jean Robin, le FIDP invite chaque année sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées des compagnies de danse classique et contemporaine venues du monde entier. Le FIDP représente l'une des manifestations marquantes de la scène chorégraphique internationale. Il est associé au Festival d'Automne à Paris de 1972 à 1989.

2. Jusqu'au XIX^e siècle, le territoire de la future Roumanie est divisé en plusieurs principautés et régions que se disputent l'Empire ottoman, la Russie et l'Empire austro-hongrois. La fin de la Grande Guerre et l'effondrement de l'Empire des Habsbourg aboutissent à l'unification des régions et à la création de la Grande Roumanie en 1918. Constitué peu après cette unification, l'espace chorégraphique roumain s'est formé essentiellement par un processus d'acculturation, à travers les voyages des danseurs roumains en Occident. Après 1945, les tournées de la troupe de ballet de l'Opéra de Bucarest se sont orientées exclusivement vers l'URSS et les pays satellites. À partir des années 1960, les échanges chorégraphiques avec le monde occidental ont repris, tout d'abord avec l'Italie en 1962, puis avec la France en 1965.

3. Gheorghiu-Dej fait appel au sentiment national des Roumains et instaure un « communisme national », qui maintient un système répressif selon le modèle stalinien. Son successeur Nicolae Ceausescu (1965) suivra le chemin de « l'indépendance » en multipliant parallèlement les échanges économiques avec l'URSS. De nombreuses études ont été publiées au sujet de l'évolution du régime communiste en Roumanie et ses liens extrêmement complexes avec le Kremlin. Pour une lecture approfondie : BRZEZINSKI Zbigniew K., *The Soviet Bloc, Unity and Conflict*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1967 ; FEJTO François, *Histoire des démocraties populaires. Après Staline (1953-1979)*, vol. II, Paris, Seuil, 1979 ; FISCHER-GALATI Stephen, *Twentieth Century Rumania*, New York, Columbia University Press, 1991 ; IONESCU Ghita, *Communism in Rumania 1944-1962*, London/New York, Oxford University Press, 1964 ; LEVESQUE Jacques, *Le conflit sino-soviétique et l'Europe de l'Est. Ses incidences sur les conflits soviéto-polonais et soviéto-roumain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970 ; TISMANEANU Vladimir, *Stalinism for all Seasons. A Political History of Romanian Communism*, Berkley, University of California Press, 2003.

4. Le programme démarre en 1956, peu après la condamnation des crimes staliniens par Nikita Khrouchtchev, dans une période de crise politique et sociale au sein des pays du bloc communiste, qui remettent en cause le système soviétique. Cf. VASILE Cristian, *Politici culturale comunista in timpul regimului Gheorghiu-Dej (Politiques culturelles communistes pendant le régime de Gheorghiu-Dej)*, Bucarest, Humanitas, 2011, pp. 214-227 ; voir aussi BOWD Gavin, *La France et la Roumanie communiste*, Paris, L'Harmattan, 2008.

5. Depuis sa nomination à la direction de l'Opéra en 1959, le musicien Mihai Bredeceanu multiplie les tournées en Occident lors des festivals internationaux en qualité de chef d'orchestre de la philharmonie de l'Opéra de Bucarest. Durant ces voyages, il rencontre de nombreux compositeurs étrangers et découvre les dernières tendances musicales, dont le travail de Pierre Boulez, méconnu en Roumanie, qui lui fait une forte impression. Choisir *Le Marteau sans maître* signifie à la fois rendre hommage au compositeur français, mais aussi assumer l'ambition de diriger cette musique en accompagnement de la chorégraphie homonyme sur la scène parisienne.

6. Le ballet a été ignoré pendant de longues années par les recherches en danse jusqu'à sa révélation par la critique de danse Liana Tugearu dans une étude dédiée à la danse roumaine entre 1960 et 1990. Son ouvrage ne propose pas d'analyse approfondie ou de description détaillée des ballets, mais offre plutôt de brèves présentations des événements chorégraphiques, dans un ordre chronologique, qui constituent une base solide pour des études approfondies. Cf. TUGEARU Liana, *Experimentalismul in coregrafia romaneasca a anilor '60-'90 (Expérimentalisme dans la chorégraphie roumaine des années 1960-1990)*, Bucarest, Caligraf Design, 2004 (publié d'abord en 1997

dans le catalogue de l'exposition *Experiment in Romanian Art since 1960*, Bucarest, Soros Center for Contemporary Art). Témoin de l'évolution du champ chorégraphique sous l'ère Ceausescu, et ayant publié de nombreuses critiques de danse tout au long des années 1970 et 1980, Liana Tugearu s'impose comme l'une des figures majeures des spécialistes de danse en Roumanie. Depuis 1989, elle continue de publier des chroniques sur la danse, notamment dans la revue *Romania literara (Roumanie littéraire)*, en suivant d'un œil attentif les manifestations chorégraphiques roumaines et en militant régulièrement pour le développement de l'histoire de la danse en Roumanie.

7. Notre recherche a suscité l'intérêt du Centre national de la danse de Bucarest qui l'a accueillie dans le cadre de son projet « What to affirm ? What to perform ? », démarré en 2008, en partenariat avec Tanzquartier Wien, CDU-Center for Drama Art (Zagreb, Croatie), la revue *Maska* (Ljubljana, Slovénie) et Allianz Kulturstiftung. Nos données sur *Le Marteau sans maître* ont servi par la suite aux danseurs Brynjar Bandlien et Florin Fluieras, en collaboration avec Manuel Pelmus et Antonija Livingstone, pour la création d'un ballet homonyme présenté en novembre 2009 sur la scène du Centre National de la Danse de Bucarest. En l'absence d'informations suffisantes leur permettant de reconstituer la chorégraphie originale, ils ont instauré un dialogue entre le passé et le présent en réalisant une œuvre inédite, dominée par des interrogations sur le processus même de la reconstruction chorégraphique.

8. Longtemps ignorée, cette problématique intéresse les chercheurs en danse notamment depuis les années 2000. Nous citons ici les études qui ont nourri notre réflexion : FRANKO Mark, « Dance and the Political. States of Exception », in FRANCO Susanne, NORDERA Marina (dir.), *Dance Discourses. Keywords in Dance Research*, London & New York, Routledge, 2007, pp. 11-28; PREVOTS Naima, *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Hanover, London, Wesleyan University Press, 1998; KOLB Alexandra (dir.), *Dance and Politics*, Oxford, Peter Lang, 2010; GIERSDORF Jens Richard, *The Body of the People: East German Dance since 1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 2013; SUQUET Annie, *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre national de la danse, 2012.

9. GUILBERT Laure, *Danser avec le III^e Reich. Les danseurs modernes et le nazisme*, Bruxelles, André Versaille Editeur, 2011, p. 19. (1^{ère} édition en 2000).

10. René Sirvin, « Chahut cette nuit au Théâtre des Champs-Élysées pour le ballet *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez », coupure de presse, fonds Jean Robin, Festival international de danse de Paris, Troisième Festival International de Danse de Paris (1965), 4^e-COL-69/26(1)/(2), Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du Spectacle.

11. COTTE Jean, « Bucarest fait scandale au Festival de danse », *Paris Presse, L'intransigeant*, 12 novembre 1965.

12. MERLIN Olivier, « Le ballet de l'Opéra de Bucarest aux Champs-Élysées », *Le Monde*, vingt-deuxième-année, n° 6480, 13 novembre 1965, p. 17.

13. BOURCIER Paul, « Unique au monde ! », *Les nouvelles littéraires, Arts. Sciences. Spectacles*, n° 2994, 18 novembre 1965, p. 12.

14. *La Table verte* est créée en 1932 par Kurt Jooss, disciple de Rudolf von Laban, pour le Concours international de chorégraphie organisé par les Archives Internationales de la Danse à Paris. Le ballet, présenté en première mondiale le 3 juillet 1932 au Théâtre des Champs-Élysées, décrit en huit scènes les différents visages de la guerre et ses conséquences dévastatrices. La création remporte le premier prix et vaut à Jooss une notoriété internationale. Le chorégraphe allemand est aussitôt invité à présenter sa création dans les grands théâtres d'Europe et des États-Unis.

15. A ce sujet voir HAYNES Rebecca, *Romanian Policy Towards Germany, 1936-1940*, Basingstoke & New York, Macmillan Press, St. Martin's Press, 2000.

16. La danseuse Iris Barbura part en Allemagne afin d'étudier auprès des maîtres allemands, tout comme les danseurs Trixy Checais, Vergiu Cornea et Vera Proca Ciorte. De retour en Roumanie, Iris Barbura ouvre un studio de danse moderne à Bucarest, suivie quelques années plus tard par

Trixy Checais, tandis que Vera Proca Ciortea forme un groupe de danse moderne au sein de l'Académie nationale d'éducation physique.

17. Parmi ces studios, nous citons ici celui de Trixy Checais, le plus célèbre et le plus fréquenté par les danseurs roumains dans les années 1940.

18. Le *drambalet* (ballet dramatique) est créé à l'époque stalinienne en réponse aux doctrines du réalisme socialiste. Il se traduit par des chorégraphies inspirées d'œuvres littéraires et de contes folkloriques russes, autorisés par le régime soviétique et « susceptibles de servir de base au nouveau type de ballet réaliste, narratif et distinctivement soviétique, que le régime appelle de ses vœux ». Les *drambalets* ont une intrigue « limpide », leur thème « puise dans la culture russe » et leur « traitement rejette toute stylisation moderniste » ou « fantastique ». SUQUET Annie, *op. cit.*, pp. 776-778.

19. Stere Popescu, entretien télévisé, in Gay François Jou, *Opéra de Bucarest*, journal télévisé du 13 novembre 1965, Paris, Office national de radiodiffusion et télévision, Archives de l'Institut National de l'Audiovisuel, fonds *Festival international de danse de Paris - troisième édition*, titre de collection JT 13H, Bibliothèque nationale de France.

20. Cf. CORON Antoine (dir.), *René Char*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2007, p. 31.

21. Au cours de l'été 1958, une campagne d'épuration est menée notamment à l'égard des intellectuels et des artistes. Stere Popescu est incarcéré, puis libéré quelques mois plus tard. Cette période le marque à jamais et le fragilise psychologiquement (informations recueillies lors de l'entretien avec son ancienne épouse Sanda Agalides en mars 2009). Pour une analyse plus détaillée concernant les conséquences de l'installation du régime communiste sur le milieu chorégraphique roumain voir SEVERIN Irina, *La danse roumaine au pas cadencé. Etude socio-historique de l'espace chorégraphique roumain au vingtième siècle (1920-1989)*, Thèse de doctorat en STAPS sous la direction de Jacques Defrance, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2015.

22. Cf. CLEBERT Jean-Paul, *Dictionnaire de surréalisme*, Paris, Seuil, 1996, pp. 452-453. Voir aussi PASSERON René, *Encyclopédie du surréalisme*, Paris, Somogy, 1975, pp. 217-218 ; JAGUER Edouard, *Perahim*, Paris, Éditions NON LIEU, 1978 ; COLLECTIF, *Perahim, la parade sauvage*, Strasbourg, Musée de la ville de Strasbourg, 2014.

23. Né en 1925, Pierre Boulez étudie notamment les techniques de la musique atonale et sérielle, ainsi que la direction d'orchestre. Il fonde en 1955 le Domaine musical, institution qui promeut les nouveaux courants de la musique contemporaine. À la même époque, il prononce de nombreuses conférences et s'affirme comme compositeur (*Le Marteau sans maître, Structures I et II, Pli selon pli*), mais aussi comme chef d'orchestre, convoité par de prestigieuses philharmonies internationales. En 1967, il entame une importante carrière internationale (L'Orchestre philharmonique de New York, BBC Symphony Orchestra, etc). Il revient en France en 1976 pour diriger l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM), qu'il quittera en 1992 pour se consacrer entièrement à la direction d'orchestre et à la composition.

24. AGUILA Jésus, *Le Domaine Musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992, p. 248.

25. Cf. OLIVIER Philippe, *Le maître et son marteau*, Paris, Hermann Éditeurs des Sciences et des Arts, 2005, p. 51.

26. AGUILA Jésus, *op. cit.*, Paris, Fayard, 1992, pp. 105-109.

27. *Ibid.*, p. 115. Une rivalité profonde sépare les deux hommes. D'après Pierre Boulez, Marcel Landowski est le défenseur d'un système musical ankylosé, qu'il dénonce et entend transformer en profondeur. Car, Marcel Landowski, à l'époque directeur de musique auprès de la Comédie Française (1962-1965), s'était affirmé comme un compositeur à la fois ouvert au langage du XXe siècle et réticent par rapport aux avant-gardes musicales dont Pierre Boulez faisait partie. En 1966, André Malraux le nomma directeur de la musique, de l'art lyrique et de la danse au ministère des Affaires culturelles, une première depuis l'époque de Jean-Baptiste Lully. En 1975, il

devint inspecteur général de la musique auprès du ministère de l'Éducation nationale puis directeur des Affaires culturelles de la ville de Paris (1977-1979). Ces fonctions lui ont permis d'instaurer toute une série de réformes dont notamment la création de l'orchestre de Paris sous la direction de Charles Munch (1967) et des orchestres régionaux, la modernisation de l'enseignement dans les conservatoires ainsi que des classes à horaires aménagés pour la musique et la danse.

28. HAMON Jean, « Adieu donc, Herr Boulez ! », *Combat*, 31 mai 1966 cité par OLIVIER Philippe, *op. cit.*, p. 78.

29. OLIVIER Philippe, *op. cit.*, pp. 211-212.

30. Aucun lien de parenté ne lie les deux danseurs ; « Popescu » est l'un des patronymes les plus répandus en Roumanie.

31. Leur demande d'asile est acceptée. Cependant, les deux danseurs ne restent pas longtemps à Paris. Gabriel Popescu poursuit sa carrière artistique en Suisse, notamment à l'Opéra de Zurich, et ne retournera en Roumanie qu'après la chute du régime communiste, où il demeura jusqu'à la fin de ses jours. Stere Popescu, après une collaboration avec Roland Petit et Rosella Hightower, s'installe en Angleterre où il collabore brièvement avec Dame Marie Rambert et Derek Jarman. Il connaît un exil douloureux et se suicide à Londres en 1968.

32. « Presiunea psihica incepuse imediat dupa revenirea mea in tara, dar intr-un mod foarte subtil. [...] Existau doua tabere : cei care stiau ca, intr-adevar, fusese o reusita, si cei care contestau aceasta. [...] Tara noastra era pe atunci cunoscuta in lume in special pentru ansamblurile folclorice, astfel incat romanii pareau niste vesnici tarani ; dintr-odata, noi veniseram cu un spectacol modern, producand o mutatie esentiala in modul lor de a ne privi. Din pacate, aici nu s-a inteles aceasta. Dupa ce explicam ore in sir aspectele benefice pentru imaginea Romaniei, la CC mi se raspundea invariabil : *Da, tovarase, dar s-a fluierat !* » (traduit du roumain, version originale). [N.B. Afin de faciliter la lecture, les citations sont reproduites sans les accents spécifiques de la langue roumaine]. Mihai Brediceanu cité par FLOREA Anca, *Opera Romana. Deceniul cinici 1961-1971 (Opéra Roumain. Cinquième décennie)*, vol. I, Bucarest, Editura Curtea Veche, 2006, pp. 430-431. Voir aussi FLOREA Anca, *Ecuatia Brediceanu (L'équation Brediceanu)*, Bucarest, Editura Muzicala, 2004, p. 154.

33. FLOREA Anca, *Opera Romana. Deceniul cinici...*, *op. cit.*, p. 430.

34. ANONYME, « La responsabilité artistique et l'esprit du travail collectif », *Muzica*, XV, 12 décembre 1965.

35. Comitetul de Stat pentru Cultura si Arta (Comité d'Etat pour la culture et l'Art), Directia Relatii Externe (Direction Affaires étrangères), copie du rapport « Strict Secret » rédigé par l'Ambassade de Roumanie à Paris, 7 janvier 1966, Archives de l'Opéra de Bucarest, dossier d'artiste « Stere Popescu », p. 2.

36. « Spectacolele s-au bucurat de un succes remarcabil. [...] Ziarele de prestigiu *Le Figaro*, *Le Parisien Libéré*, *L'Aurore*, *Combat* au publicat cronici elogioase. Unele ziare de senzatie ca *France-soir*, au publicat cronici sau anunturi scurte nefavorabile, dar impresia generala, a specialistilor, a unor mari personalitati artistice, a unor impresari de balet a fost foarte buna » (traduit du roumain, version originale). Archives du Conseil National pour l'Etude des Archives de la Securitate (Bucarest), fonds *Informatif*, dossier n° 258588, 13 août 1966, ff. 26-28.

37. « La plecare, in avion, pe data de 14 noiembrie am citit in *Scinteia* articolul semnat de Al. Gheorghiu despre spectacolele noastre. Asa cum au fost ciuntite unele citate, extrase unilateral din cronici, ajungi la concluzia ca baletul *Ciocanul fara stapan* a fost un mare esec. Trebuie de asemenea sa se tina seama ca daca la spectacole au fluierat, sa zicem o suta de spectatori, ceilalti o mie cinci sute au aplaudat si au strigat *Bravo* si *Bis*. [...] Cred ca daca Stere nu ar fi fugit, autorul articolului ar fi gasit alte extrase din presa franceza. Or, este dupa parerea mea, deplasat ca noi sa vorbim despre un esec rusions, cand opinia publica franceza vorbeste despre un interesant

succes care ne poate aduce un premiu international de prestigiu » (traduit du roumain, version originale). *Ibid.*

38. L'absence de données complémentaires sur la biographie et les connaissances chorégraphiques des rédacteurs de ces rapports limite ici notre analyse.

39. La Roumanie présente quatre chorégraphies. Outre une œuvre moderne, *Le Marteau sans maître*, trois ballets classiques : *Shéhérazade* et le second acte de *Giselle*, dans la chorégraphie de Vasile Marcu, chorégraphe formé en Union Soviétique ; *Concertino* de Gelu Matei, professeur de ballet à l'École supérieure de chorégraphie de Bucarest.

40. Archives du Conseil National pour l'Étude des Archives de la Securitate, fonds *Informatif*, dossier n° 258588, Bucarest, ff. 19-20.

41. *Ibid.*, f. 27.

42. Informations recueillies d'après les entretiens avec les danseurs Ioan Tugearu (mai 2008), Ruxandra Racovitza (avril 2012), Adina Cezar (novembre 2009), Cristina Hamel (avril-mai 2012).

43. Cf. LICIU Irinel, « Stere Popescu », *Contemporanul*, n° 14 (1121), 5 avril 1968, p. 6.

RÉSUMÉS

En novembre 1965, la troupe de Ballet de l'Opéra de Bucarest participe à la troisième édition du Festival international de danse à Paris et présente en première mondiale le ballet *Le Marteau sans maître* (chorégraphe Stere Popescu, compositeur Pierre Boulez) afin de montrer au monde occidental que la Roumanie n'est plus un pays communiste satellite de l'URSS, mais un État autonome. Cet article étudie les enjeux de ce ballet en lien avec le contexte sociopolitique qui a déterminé sa création et montre comment s'articulent les relations entre danse et politique.

In November 1965 the Bucharest State Opera Ballet took part in the third edition of the International Festival of Dance in Paris, and presented the world premiere of the ballet, *The Hammer without a Master*. They did this in order to prove to the Western world that Romania was no longer a communist satellite state of the USSR, but an independent country. This article studies the implications of the choreography with the socio-political context that determined its creation and highlights the complex relationship between *dance* and *politics*.

INDEX

Mots-clés : chorégraphie, communisme, guerre froide, Le Marteau sans maître, Roumanie

Keywords : choreography, Cold War, communism, Romania, The Hammer without a Master

AUTEUR

IRINA SEVERIN

Irina Severin est docteure en STAPS à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense. Ses travaux portent sur l'espace chorégraphique roumain au XX^e siècle.