Recherches en danse

3 | 2015

Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse

L'auto-mythification : un moyen de survie

Marie Beaulieu

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/930>

DOI : 10.4000/danse.930

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Marie Beaulieu, « L'auto-mythification : un moyen de survie », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/930> ; DOI : 10.4000/danse.930

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

L'auto-mythification : un moyen de survie

Marie Beaulieu

Qui est Ludmilla Otzup¹ ?

- 1 Ludmilla Otzup-Gorny (nom patronymique) est d'origine russe et née à Berlin à la suite de l'émigration de sa famille lors de la révolution russe (1917). À sept ans, elle y débute des études de danse classique avec Alexandra Nikolayeva, ancienne danseuse du Ballet Bolchoï. Elle continue avec Séda Zaré (1932 à 1939)² ; plus tard avec Xenia et Edouard Borovansky puis Eugenia Edouardova. De 1939 à 1941, elle suit des cours avec Tatiana Gsovsky et Sabine Röss. Ainsi, la formation de Ludmilla Chiriaeff est imprégnée des fondements de l'école russe.
- 2 Parallèlement, elle est initiée à la danse d'expression allemande par Margot Rewendt (Berlin, 1938-1944) et Harald Kreutzberg (Genève, 1949). Son entraînement auprès de pionniers de la danse moderne va affiner ses qualités expressives. Bien qu'elle ne soit jamais devenue une danseuse de haut niveau technique³, elle parviendra, grâce au mélange de formation de ballet et de danse moderne, à se faire valoir à travers une grande expressivité dans des rôles de caractère et de demi-caractère. Une expérience diversifiée lui donne une ouverture d'esprit sur des formes de danse et des démarches esthétiques différentes. Engagée comme apprentie au Nollendorftheater de Berlin en 1939, elle accède au statut de danseuse à l'Opéra de Berlin en 1942⁴ jusqu'en 1944. Elle émigre en Suisse Romande en 1946 et y danse pour les théâtres de Genève et de Lausanne comme artiste soliste. Désireuse d'améliorer les conditions de vie de sa famille et de mieux développer sa propre carrière, elle arrive au Canada à l'hiver 1952 avec son mari, deux enfants et enceinte de huit mois⁵.

Le Québec des années 1950⁶

- 3 L'après-guerre dote la province de Québec d'une certaine prospérité économique. Un fédéralisme fort s'instaure à travers le Canada pour distinguer les valeurs canadiennes de celles défendues par les Américains. L'état-providence prôné par le gouvernement fédéral va trouver une opposition en la personne du premier ministre à la tête de la seule province francophone, Maurice Duplessis. Ses années de pouvoir (1936-39 et 1944-1959) vont être désignées par les historiens *période de la grande noirceur*. Sa proximité avec le pouvoir ecclésiastique (omniprésent à l'époque) et sa résistance à s'engager dans des réformes sociales suggérées par le gouvernement d'Ottawa vont faire en sorte de maintenir la population dans le conservatisme imposé par l'Église et le respect de valeurs traditionnelles. La situation des femmes en subit les effets.
- 4 La population féminine du Québec des années 1950 est confinée au rôle de femme au foyer ou de religieuse. La jeune fille qui se marie doit automatiquement renoncer à son emploi. Elle n'a pas accès à l'université et les études classiques sont réservées à l'élite masculine. Le droit de vote est obtenu du gouvernement fédéral en 1917 et au provincial en 1940. Jusqu'en 1964, la femme est frappée d'incapacité juridique au Québec : elle ne peut signer aucun document notarié, ni officiel⁷. La pilule contraceptive arrive en sol canadien en 1962, mais est néanmoins critiquée par l'Église. Le progrès est malgré tout inéluctable. Les deux instances, politique et religieuse, essaient de contrer une laïcisation progressive des institutions, mais leur intransigeance est contestée par une population de plus en plus instruite et ouverte sur le monde. Duplessis meurt en 1959, ouvrant la porte à une nouvelle étape de développement au Québec : *la révolution tranquille*. De plus, la réouverture des frontières canadiennes à l'immigration dès 1948 entraîne un flot de nouveaux arrivants principalement européens, cultivés et souvent fortunés et/ou ambitieux. Une certaine polarisation s'ensuit.
- 5 La cohabitation des communautés francophones (pauvres pour la plupart) et anglophones (riches, le plus souvent) fera dire à certains auteurs⁸ que le Québec porte deux solitudes : les communautés immigrantes sont assimilées aux anglophones à cause de l'interdiction pour les non-catholiques de fréquenter l'école francophone et de ce fait, la diversité ethnique y est plus grande⁹. Un clivage géographique et culturel s'instaure entre les deux communautés. Sur l'île de Montréal, elles vivent dans des secteurs différents. Le développement artistique en sera le reflet.
- 6 Le Québec n'a pas encore de tradition artistique : il n'y a pas de maisons d'opéra, ni de lieu dédié uniquement aux arts d'interprétation¹⁰. Les Montréalais sont initiés bon an mal an aux différents courants de la danse par les compagnies européennes en tournée sur le sol américain. Montréal, plaque tournante en Amérique du Nord, accueille tous les spectacles de danse prestigieux depuis le début du XX^e siècle. Anna Pavlova, Loïe Fuller, Mary Wigman, *Les Ballets russes de Monte-Carlo* s'y produisent à plusieurs reprises¹¹. Ce n'est pas suffisant pour créer une tradition, intéresser un public et former des compagnies professionnelles locales. Le citoyen de bonne famille voit dans la pratique de la danse une activité de loisir pour assurer le raffinement postural des jeunes filles. Plusieurs écoles s'en chargent¹². Elles offrent des cours de danses sociales, de ballet, de gymnastique rythmique et de claquettes. Ainsi, la culture générale du bourgeois moyen est bien mince et sa sensibilité à l'art de la danse l'est encore plus. Demeurent populaires auprès du

peuple les revues de cabarets, les spectacles du burlesque et du vaudeville. Vivre de son art signifie le faire dans des conditions difficiles sans support de l'État.

- 7 Reflet d'une société désireuse de s'adapter à la modernité et de se donner une force créatrice à la hauteur de ses aspirations, les années 1950 voient l'émergence d'organisations artistiques. La Commission Massey¹³ (1951) donne le coup d'envoi d'une réflexion sur la culture canadienne. Elle énonce l'importance d'une autonomie du pays en réaction à l'envahissement de la culture américaine de plus en plus intrusive. S'en suit la naissance d'une foule d'institutions vouées à la défense et au soutien des organismes à vocation artistique et culturelle. L'avènement de la télévision (société d'État CBC/SRC¹⁴) en 1952 sera un des fruits de cette réflexion.
- 8 Institution vouée à la création d'un sentiment d'appartenance, elle doit être accessible d'un océan à l'autre. Elle permet à la société canadienne d'affirmer son identité nationale et ses valeurs culturelles dans deux sens opposés. Très tôt, les francophones adoptent la télévision et en font le reflet de leurs valeurs culturelles tandis que les anglophones préfèrent se tourner vers le produit télévisuel américain qui leur convient davantage¹⁵. La popularité de la télévision chez les francophones va générer une programmation en fonction des aspirations culturelles de cette communauté et, de fait, apporter beaucoup d'occasions favorables à la réalisation d'émissions de toutes sortes. La musique, le théâtre, la danse et la culture populaire vont s'y épanouir.
- 9 La diffusion de la danse s'inscrit dans les plans de la Société d'État : « Au sujet de la danse, CBFT¹⁶ tient à encourager le plus possible cet art. On estime que la caméra devrait accomplir, pour la propagation de la danse, ce que la radio a fait pour la musique¹⁷. » Chaque production exige une équipe de créateurs : chorégraphe, concepteurs de costumes, d'éclairages, de décors et des compositeurs dans certains cas. On élabore de nombreuses créations artistiques originales. En somme, les années 1950 sont celles où le Québec et le Canada tentent de se forger une identité culturelle et la danse en fait partie.

Opportunités à saisir, le début d'une nouvelle vie

- 10 Un concours de circonstances permet à Ludmilla Chiriaeff une intégration professionnelle rapide au sein de sa nouvelle patrie. Peu de temps après son arrivée, elle se rend à un vernissage sachant que la directrice d'une galerie d'art (Agnès Lefort) tente de réunir des artistes pour amorcer le projet de mise sur pied d'émissions de toutes sortes dédiées à une télévision nationale. Lefort lui parle des possibilités de travailler au sein d'une équipe de production. De fil en aiguille, Ludmilla rencontre le réalisateur Jean Boisvert avec lequel elle travaillera pendant plusieurs années¹⁸.
- 11 La troupe des *Ballets Chiriaeff* est créée pour et par la télévision en 1954¹⁹. La jeune femme s'y impose comme l'instigatrice, la chorégraphe, la maitresse de ballet et la directrice artistique de la compagnie informelle composée de danseurs locaux et de plusieurs autres, émigrés au Canada depuis peu. Une fois par mois, à une émission hebdomadaire appelée *L'Heure du Concert*, diffusée sur la chaîne nationale de Radio-Canada, la troupe enregistre un ballet, création originale de Chiriaeff ou d'un danseur fraîchement débarqué à Montréal, Eric Hyrst (1927-1996).
- 12 À l'époque, les apparitions continues de chorégraphies sur une chaîne de télévision (société nationale de surcroît) reflètent une situation exceptionnelle en Amérique du Nord. Les cachets sont intéressants pour les danseurs²⁰ et leur permettent de pratiquer

leur art dans un contexte de grande visibilité. La troupe des *Ballets Chiriaeff* a été l'incubateur de la compagnie à naître quelques années plus tard sous le nom de *Grands Ballets Canadiens* (GBC, 1957). Dans toutes les déclarations subséquentes où on relate le chemin parcouru, Chiriaeff rappelle l'importance du créneau télévisuel pour démarrer un projet de compagnie :

« La danse au Québec n'aurait peut-être pas fleuri avec autant d'éclat, sans l'avènement, en 1952, de cette technique bouleversante de communication, la télévision. Repliées jusque là sur eux-mêmes, les familles québécoises ne pouvaient entrevoir la puissance évocatrice de leurs membres et tenaient forcément pour suspects, les éléments étrangers qui sollicitaient leurs aspirations ensevelies²¹. »

- 13 Elle aura créé plus de 133 chorégraphies pour la télévision en 13 saisons, toutes émissions confondues²². Des contacts vont se nouer pour travailler au-delà de l'expérience télévisuelle. Dès le début de la compagnie des GBC, les collaborateurs des beaux jours de *L'Heure du concert*²³ s'impliquent. Plusieurs la suivent dans la nouvelle aventure de compagnie.
- 14 Chiriaeff arrive sur le sol canadien dans un état de grande vulnérabilité : pas un sou, ni de travail en vue. Elle choisit le Québec plutôt que l'Ontario parce que l'on y parle français, sa deuxième langue. Son engagement à la télévision est une chance exceptionnelle, qu'elle saisit et heureusement, elle possède certaines connaissances cinématographiques²⁴. Ses collaborateurs apprécient son professionnalisme comme en témoigne Jean Boisvert : « On n'avait pas l'impression que ça la bousculait. C'est assez étrange. C'est peut-être pour ça qu'on a été amis. J'ai l'impression que comme moi, elle était capable de supporter ce truc-là et de ne pas se rendre malade avec cette folie-là qui était vraiment terrible.²⁵ » Une entrée par la grande porte dans une nouvelle patrie lui permet d'assurer la vie de sa famille²⁶ et de se développer artistiquement. Dès lors, comment expliquer la nécessité de prendre certaines libertés dans les explications liées à son parcours artistique avant 1952 ? Encore aujourd'hui, cela demeure complexe à cerner.

Un parcours difficile à élucider

- 15 Linde-Howe-Beck, journaliste montréalaise a tenté pendant cinq ans d'élaborer une biographie. Elle y a renoncé, découragée par les déclarations contradictoires :
« Ludmilla Chiriaeff (née Otzup, nom de scène Gorny) était une fascinante et une frustrante candidate à interviewer. Avec un zèle messianique elle abordait son sujet – la danse – déterminée à en convertir un de plus. [...] Elle n'avait aucune notion du temps qui passe et refusait de répondre directement aux questions, s'engageant plutôt dans de longs monologues désordonnés. [...] Elle était traitée avec respect et souvent avec déférence, elle était en soi une source d'inspiration de légendes, dont certaines semblaient prendre de l'envergure avec chaque déclaration²⁷. »
- 16 Nicolle Forget, biographe autorisée, a procédé à des recherches approfondies sur Ludmilla Chiriaeff. Elle s'est déplacée en Europe pour investiguer et vérifier ses dires. Elle a osé la confronter personnellement sur un certain nombre d'affirmations²⁸. Plus encore, sa biographe nous met en garde contre certaines contradictions. Ainsi, elle n'a étudié ni avec Michel Fokine, ni Léonid Massine, ni David Lichine comme il est indiqué dans la biographie de *l'Encyclopédie canadienne de la danse*²⁹ sortie en 1999 et le *Dictionnaire de la danse* de Le Moal³⁰ la même année. Elle a été figurante à l'âge de douze ans en 1936 sous la supervision de son professeur de l'époque, Edouard Borovansky³¹ pour *Les Ballets de Monte-Carlo* du Colonel de Basil alors sous la direction artistique de Massine. Dès son plus jeune

âge, elle a tiré beaucoup d'inspiration de Fokine qui était un ami de son père, mais elle ne peut avoir étudié avec lui : à l'âge où Ludmilla aurait pu être son élève, leur route les laissait sur deux continents différents. David Lichine l'a refusée après audition en affirmant qu'elle « avait un joli corps mais qu'elle ne pourrait jamais gagner sa vie avec la danse. Il valait mieux qu'elle fasse autre chose : elle était trop grande³² ! » Elle n'a donc étudié avec aucun d'eux. Elle nous fait vaciller entre demi-vérités et mensonges.

- 17 Pourquoi ce désir impérieux de se doter d'une filiation artistique si prestigieuse ? Malgré leur courte existence, *les Ballets Russes* de Diaghilev (1909-1929) ont eu une influence considérable au XX^e siècle. Il est donc compréhensible de vouloir forger son empreinte artistique et esthétique à partir de la notoriété d'artistes associés à une compagnie d'une telle envergure. Ludmilla Chiriaeff débarque sur un continent où son expérience n'est connue que par ses propres déclarations.
- 18 Elle camoufle certaines lacunes. Considérée comme danseuse de caractère en Europe, elle n'a pas le statut d'une danseuse de ballet. Son arrivée au Québec devient l'occasion de se ressaisir d'un rêve avorté : celui de se présenter comme une ballerine, et ainsi jouir d'une certaine crédibilité³³. Elle possède déjà un nom d'origine russe. On peut soupçonner que c'est pour les mêmes raisons qu'elle va prétendre toute sa vie être née à Riga en Union soviétique où elle n'a jamais mis les pieds³⁴. Lors de son mariage à Lausanne, elle fait inscrire sur le registre le même lieu de naissance³⁵. Elle garde cette disposition probablement pour deux raisons : il est difficile d'en changer sans éveiller des soupçons du service de l'immigration canadienne et elle peut susciter en même temps l'admiration de ses nouveaux collègues.
- 19 Les documents vidéographiques réalisés au Québec³⁶ sont le meilleur témoignage de sa formation et de son talent. Sa façon de bouger révèle une danse plus expressive que technique. On observe des gestes amples des bras et des lignes courbes ou drastiquement segmentées, une poitrine projetée vers l'avant et un tronc capable de fortes torsions. Son visage avec une expression dramatique exagérée attire toute l'attention. L'observation nous relie à ses influences esthétiques de la première vague de la danse d'expression allemande. Le décalage avec le bas de son corps est éloquent : les jambes n'ont pas été travaillées avec la technique du ballet de haut niveau³⁷.
- 20 Il s'agit aussi pour elle de n'avoir à subir aucune compétition susceptible de diminuer son prestige personnel. Dans les années 1950, plusieurs danseuses professionnelles, chorégraphes et très bonnes pédagogues ont émigré au Québec, issues de différents pays touchés par la seconde guerre mondiale. Ruth Abramowitz Sorel (1904-1974), Elisabeth Leese (1916-1962) et Séda Necessian Zaré (1911-1980) ont leur propre école et leur troupe de danse amateur du côté anglophone³⁸. La qualité de leur carrière européenne les qualifie pour contribuer à l'effort de développement de la danse³⁹. Chacune bénéficie d'une expérience polyvalente qui correspond au profil recherché par Radio-Canada et leur orientation esthétique est semblable à celle de Ludmilla.
- 21 Aucune d'elle ne sera impliquée dans les projets de l'artiste pour l'aider à réaliser sa mission⁴⁰. Encore plus troublant, Zaré a été son professeur de ballet à Berlin pendant de nombreuses années. Est-ce que Chiriaeff ne veut pas courir le risque qu'une autre femme lui fasse de l'ombre ? C'est fort probable puisque leur expérience se vaut et elle le sait. Peut-être se croit-elle tout à fait capable d'assurer seule la création chorégraphique associée à ses contrats télévisuels versés dans un répertoire semblable à l'expertise de ses compatriotes ? Quand elle créera les *Grands Ballets Canadiens* en 1957, elle fera appel plutôt

à des hommes de prestige du monde du ballet venus de l'étranger pour l'aider à développer le répertoire d'une compagnie de danse : Nicolas Zvereff (1888-1965), Anton Dolin (1904-1983), Edward Caton (1900-1981) et enfin Fernand Nault⁴¹ (1920-2006). Chiriaeff semble plus à l'aise dans un univers masculin. Elle y maintient l'admiration, le prestige et elle y élimine la compétition tout en rejetant la solidarité féminine.

- 22 Son besoin de sympathie se révèle tout aussi important que celui de se présenter comme une grande danseuse. Elle joue la carte de la persécution et se victimise. L'amplification, les demi-vérités, les non-dits et le mensonge se côtoient, caractéristiques du misérabilisme entretenu pour forcer l'estime de ses congénères, autant en ce qui concerne son parcours de vie personnelle que sa vie professionnelle. Elle va entretenir une très grande confusion sur les événements de sa vie durant la seconde guerre mondiale, laissant présumer qu'elle a été *internée* dans les camps de concentration. Ses différentes déclarations sur le sujet varient selon les articles. En 1955, déjà la confusion émergeait : « Je fus internée dans des camps de concentration, envoyée en usine. Jusqu'au moment, au bout de quatre ans, où je parvins à m'évader...⁴² ». En 1973, elle dit : « Pourquoi avais-je moi, survécu aux camps de concentration et aux bombardements alors que des milliers de gens en avaient péri (*sic*)⁴³. » La réalité est qu'elle a été réquisitionnée pour travailler dans une usine d'armement nazie⁴⁴. Afin de rectifier les faits, Forget se rend en Allemagne, épluche les registres et procède à plusieurs entrevues. Elle met à jour la liberté biographique prise par la jeune femme avant son arrivée au Canada dans une demande au *Jewish Welfare Committee*⁴⁵. En effet, Chiriaeff y affirme avoir été internée à Oranienburg.

La victimisation

- 23 Chiriaeff n'a pas dit la vérité sur son passé. Arrivée au Canada, elle continue d'amplifier la portée de certains événements. Dans quel but ? Son intégration s'est faite par la grande porte. Elle est à même de constater que de ce côté de l'Atlantique sa vie n'est nullement mise en danger par le système politique. Pourtant, la jeune femme semble subir encore de la persécution dans sa nouvelle patrie ou, du moins, veut le faire croire.
- 24 Elle affirme lors d'entrevues, que ses enfants n'ont pu intégrer l'école catholique parce qu'elle est danseuse et vit de la danse. La réalité est toute autre. Rappelons que l'impossibilité des enfants à fréquenter les écoles catholiques était liée à un règlement de juridiction provinciale dans lequel les enfants d'une autre religion devaient être intégrés dans les écoles protestantes. Ses enfants sont de confession grecque-orthodoxe. Encore ici, elle se sert de semi-vérités et les journalistes relatent ses propos sans mettre en doute sa parole. L'antagonisme qu'elle cherche à créer avec le clergé catholique nous amène sur la piste de la victimisation si on considère que des religieux lui permettent de développer son art. Le Père Bradet, de la congrégation des Dominicains de la paroisse Notre-Dame-de-Grâce à Montréal, la convie à donner des cours au centre de loisir⁴⁶ du quartier ; les religieuses de la Congrégation Notre-Dame l'invitent à donner une démonstration à l'école Villa-Maria. La prestation vise à inciter les jeunes filles à suivre ses cours⁴⁷.
- 25 Chiriaeff affirme que des lettres de menaces lui sont adressées régulièrement. Notre analyse de ses archives confirme l'existence de trois missives. Elles montrent davantage les signes d'une déficience intellectuelle ou d'un fanatisme dérangé. Présumer qu'elle va brûler en enfer si elle continue de pratiquer la danse, nous informe de l'aspect délirant de ces lettres mais aussi témoigne de la présence de certains préjugés face à la danse dans la

culture canadienne-française. Cette société conservatrice des années 1950 voit le clergé contrôler les pratiques en danse, qui se limitent alors à celles des danses traditionnelles, bals, réceptions et revues musicales. Pourtant, même s'il est vu d'un mauvais œil d'embrasser une carrière de danse, la société est assez tolérante pour respecter les artistes qui en font un métier, du moins chez les filles⁴⁸. La victimisation contribue à alimenter le début d'un mythe.

L'auto-mythification

- 26 Comment le processus d'auto-mythification s'organise-t-il et quels facteurs lui donnent-ils naissance ? Plusieurs éléments fictionnels présentés ici offrent des pistes pour interroger les dispositifs liés à la transformation de la réalité comme nous venons de l'exposer avec la victimisation. La configuration du phénomène produit des effets sur notre compréhension de la complexité du personnage et celle inévitablement plus large de l'histoire. Nous constatons aussi que le mythe se construit progressivement à partir du discours tenu par la personne elle-même à son sujet.
- 27 Dès lors, notre étude permet d'identifier les stratégies élaborées par Chiriaeff pour nourrir un besoin de reconnaissance, augmenter son estime personnelle et donner à sa vie une dimension héroïque et mythique. Elle bricole sa biographie. Elle modifie des aspects de son vécu, de certaines situations compromettantes pour frapper l'imagination et évite d'aborder ce qui gêne : sa naissance russe plutôt qu'allemande (moins prestigieuse), sa formation auprès d'artistes illustres connus sur la scène internationale. Elle substitue les camps de concentration aux camps de travail. Les différentes stratégies d'évitement de la réalité⁴⁹ engagent peu à peu Ludmilla Chiriaeff dans l'élaboration du jeu qui l'amène vers une forme d'auto-mythification. Elle peut reconstruire sa propre histoire et en devient l'héroïne à la hauteur de ses aspirations.
- 28 La persécution factice au sein de sa nouvelle patrie relève de la présence d'un facteur important : le phénomène de l'amplification dans le sens du tragique. Il s'agit de déplacer l'attention de l'interlocuteur. L'effet en est l'image d'une faible femme persécutée. Comment ses collègues tous masculins à Radio-Canada et les fonctionnaires des différents gouvernements peuvent-ils alors lui refuser ce qu'elle demande ou lui attribuer de quelconques fautes ? Tout au plus, ce sera considéré comme des maladroites. Le machisme québécois est encore très présent dans les années 1950 et 1960 et on continue de croire à la notion du sexe faible.
- 29 Il importe de préciser le sens entendu ici de la notion de mythe à savoir la valeur sémantique d'une *fiction*⁵⁰. Ludmilla Chiriaeff cumule plusieurs éléments fictionnels. Elle modifie son expérience vécue pour se donner une image de femme à la fois forte et fragile. À la caméra, elle insiste sur les événements tragiques de sa vie, les répète inlassablement : elle a survécu miraculeusement aux affres de la guerre. Ses histoires auxquelles elle donne un sens métaphorique deviennent les signes de son destin. Elle a frappé l'imaginaire des journalistes et encourage le sensationnalisme. Devant sa grande émotivité⁵¹ à parler de son parcours il devient indécent de fouiller plus à fond son passé. Chiriaeff construit et organise son propre mythe, le nourrit sans relâche et en arrive à imposer une image publique au-delà du réel vécu. Nous sommes submergés par le tragique d'une vie et le rêve de la ballerine qui a été en contact avec les grands artistes de la danse de ce monde. Nous comprenons mieux aussi sa fragilité personnelle.

- 30 Tant de chroniques, d'articles, de documentaires ont été produits avec de fausses informations qu'il est difficile de faire marche arrière sans discréditer producteurs, journalistes et écrivains. Comme les livres vraiment documentés sont lus par peu d'individus, la légende continue de se propager. Le mythe apparaît. Quand les encyclopédies publient son histoire avec les erreurs, il est aussi difficile de rectifier le tir⁵². Dès lors, la représentation collective de la personnalité fictionnelle fait en sorte que le personnage finit par jouir d'une autorité et d'un pouvoir énorme. L'icône devient intouchable et peut difficilement être contestée. Elle devient investie d'une grande autorité publique.

Et après !

- 31 Modifier son parcours de vie pour enjoliver la réalité et se donner davantage de crédit n'altère en rien le dévouement et les réalisations de Chiriaeff dans ce cas-ci. En revanche, laisser croire à une population entière pendant plus de cinquante ans des faits tronqués, interroge sur une ambition démesurée. À ce titre, Ludmilla Chiriaeff tient du fin stratège pour atteindre ses objectifs professionnels. En étant peu à connaître l'histoire réelle, il sera très difficile de changer maintenant la perception de la population d'une histoire fantasmée et publique. Le mythe n'a pas de valeur scientifique mais forge l'histoire.
- 32 L'analyse du décalage entre son discours et la réalité nous informe davantage sur sa personnalité qui manque d'assurance et sur les enjeux liés à la survie d'une femme et d'une artiste dans sa société d'accueil. Et même après avoir fait la démonstration de son auto-mythification, on peut encore s'interroger : est-il nécessaire de changer les représentations ? Nous répondrons oui dans la mesure où l'exercice permet de reconnaître la contribution d'autres femmes à l'histoire de la danse au Québec dans les mêmes années. Par contre, la manipulation de Ludmilla Chiriaeff exercée sur la société d'accueil ne diminue en rien son mérite et ce qu'elle a accompli. Elle est devenue une personnalité marquante du XX^e siècle au Canada. C'est une des rares femmes à avoir établi des institutions culturelles durables au Québec. Elle a fondé une compagnie de danse professionnelle, la plus ancienne dans la province, une des plus importantes au Canada (les GBC) et l'école de formation professionnelle la plus prestigieuse au Québec (L'École supérieure de danse du Québec). Pourtant, modifier la réalité était-il nécessaire pour accomplir son œuvre ? Nous nous permettons d'en douter.

BIBLIOGRAPHIE

BEAULIEU Marie, « Entrevue avec Nicolle Forget », 23 mars 2005, non publié.

BEAULIEU Marie, « Loïe Fuller et la danse de la lumière à Montréal », in LARIVIÈRE Marie-José et ST-JACQUES Denis (dir.), *Chroniques de la vie culturelle à Montréal, De la Belle Époque à la Crise*, Montréal, Nota Bene, à paraître janvier 2015.

- BEAULIEU Marie, *Panorama d'une compagnie de ballet (les Grands Ballets Canadiens, 1957-1977) : la concrétisation d'une vision*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2009.
- BOWRING Amy, « Sacrifice in the Studio: A History of Working Conditions, Contracts, and Unions for Dance in Canada, 1900-1980 », in JACKSON Naomi (dir.), *Right to Dance*, Banff, The Banff Centre Press, 2004, pp. 135-172.
- BROSSEAU Cécile, « Une grâce sans fragilité », *La Presse*, Montréal, 6 août 1975, E3.
- ÉLIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1966.
- FAUCHER Jean, *Ludmilla Chiriaeff, Propos et confidences* [série télévisée], 2^{ème} épisode, Radio-Canada, 1977.
- FORGET Nicolle, *Chiriaeff : danser pour ne pas mourir*, Montréal, Québec Amérique, 2006.
- GERMAIN Annick, « La culture urbaine au pluriel ? Métropole et ethnicité », in LEMIEUX Denise (dir.), *Traité de la culture*, Montréal, Les éditions de l'IQRC, 2002, pp. 121-134.
- Grands Ballets Canadiens*, Programme souvenir, 1957-1958 et 1973-1974.
- HOWE-BECK Linde, « Ludmilla Chiriaeff », in MACPHERSON Susan (dir.), *Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada*, Toronto, Dance Collection Danse, 2000, pp. 118-121.
- HOWE-BECK Linde, « Ludmilla Chiriaeff's Passion », in ANDERSON Carol (dir.), *This Passion: For the Love of Dance*, Toronto, Dance Collection Danse, 1998, pp. 160-165.
- LAMPRON, Sylvain, *Ludmilla Chiriaeff, Biographie* [série télévisée] Le Carrefour, Canal D, 1998.
- LAPOINTE Pierre, *Trois danseurs intrépides, Montréal (1940-1950)*, Montréal, Francine Breton, 1999.
- LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999.
- LE POITTEVIN Remy, « Ludmilla Chiriaeff, ex-pensionnaire du colonel de Basil veut faire du ballet un art populaire (grâce à la T.V) », *Le Journal des Vedettes*, Montréal, 21 août, 1955, pp. 9-11.
- LINTEAU Paul-André, DUROCHER René, ROBERT Jean-Claude, *Histoire du Québec contemporain*, 2^e éd., vol. II, Montréal, Boréal, 1989.
- Québec/Amérique*, repères chronologiques qui accompagnent le lancement de la biographie de Nicolle Forget, mai 2006.
- RDI, *Ludmilla Chiriaeff à Maisonneuve à l'écoute*, Montréal, Le réseau de l'information, 1996.
- ROY Jean, *6 septembre 1952 : les débuts de la télévision canadienne*, Montréal, Production Euréka, 2000.
- SAMSON Marc, « Ludmilla Chiriaeff et la prise de conscience de la danse au Québec », *Le Soleil*, Montréal, 17 février 1973.
- SOCIÉTÉ RADIO-CANADA, « La Semaine à Radio-Canada », Montréal, Société Radio-Canada, 1952, vol. II, n° 48, p. 3.
- TEMBECK Iro, *Danser à Montréal, germination d'une histoire chorégraphique*, Montréal, 1^{ère} édition, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1991.
- Fonds d'archives Ludmilla Chiriaeff*.

NOTES

1. Section tirée du livre FORGET Nicolle, *Chiriaeff : danser pour ne pas mourir*, Montréal, Québec Amérique, 2006.

2. Il existe une contradiction entre les biographies générales de Chiriaeff et le travail de Nicolle Forget. Dans les premières, Ludmilla étudie avec Zaré entre 1939 et 1941. Dans la biographie de Forget, il est affirmé que, rapidement dans la formation de la jeune femme, Seda Zaré prend la relève d'Alexandra Nikolayeva en 1932 ou 1933 jusqu'en 1941. Lors d'une entrevue, l'auteure a confirmé la différence entre ses recherches et les biographies officielles, qu'elle ne peut expliquer. BEAULIEU Marie, Entrevue avec Nicolle Forget, 23 mars 2005.
3. Les films dans lesquels on la voit danser permettent de l'affirmer. Voir la bibliographie pour la liste des films.
4. Forget mentionne que la première page du contrat consulté dans les archives est arrachée ainsi que le dernier chiffre de l'année. La bonne foi du témoignage de Chiriaeff prévaut. FORGET Nicolle, *op. cit.*, p. 126.
5. Iro Tembeck montre comment la danse classique a pris ancrage dès le début du XX^e siècle à Montréal, mais les documents télévisuels et la majorité des écrits produits au Québec continuent de l'occulter avant la venue de Ludmilla Chiriaeff. TEMBECK Iro, *Danser à Montréal, germination d'une histoire chorégraphique*, Montréal, (1^{ère} édition), Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1991.
6. Section inspirée par LINTEAU Paul-André, DUROCHER René, ROBERT Jean-Claude, *Histoire du Québec contemporain*, 2^e éd., vol. II, Montréal, Boréal, 1989.
7. FORGET Nicolle, *op. cit.*, p. 576.
8. LINTEAU Paul-André, et al., *op. cit.*, 1989. GERMAIN Annick, « La culture urbaine au pluriel ? Métropole et ethnicité » in LEMIEUX Denise (dir.), *Traité de la culture*, Montréal, Les éditions de l'IQRC, 2002, pp. 121-134.
9. *Ibid.*, p. 125.
10. Les spectacles se tiennent aux mêmes endroits que le cinéma. BEAULIEU Marie, « Loïe Fuller et la danse de la lumière à Montréal », in LARIVIÈRE Marie-José, ST-JACQUES Denis (dir.), *Chroniques de la vie culturelle à Montréal, De la Belle Époque à la Crise*, Montréal, Nota Bene, à paraître janvier 2015.
11. *Ibid.*, p. 7.
12. TEMBECK Iro, *op. cit.*, chapitres 2 et 3.
13. *Commission royale d'enquête sur l'avancement des sciences, des arts et des lettres au Canada.*
14. *Canadian Broadcasting Company* pour les anglophones et *Société Radio-Canada* pour les francophones.
15. ROY Jean, *6 septembre 1952 : les débuts de la télévision canadienne*. Montréal, Production Euréka, 2000.
16. La station de télévision de Radio-Canada à Montréal.
17. SOCIÉTÉ RADIO-CANADA, « La Semaine à Radio-Canada », Montréal, Société Radio-Canada, 1952, vol. II, n° 48, p. 3.
18. FORGET Nicolle, *op. cit.*, p. 225.
19. La constitution des *Ballets Chiriaeff*, aux fins de la programmation culturelle de la télévision, est une création temporaire ; elle n'est pas incorporée selon les lois en vigueur. Elle permet de désigner le groupe de danseurs qui collabore aux émissions télévisées sur le réseau national CBC/SRC dans lesquelles sont incluses des parties dansées.
20. BOWRING Amy, « Sacrifice in the Studio: A History of Working Conditions, Contracts, and Unions for Dance in Canada, 1900-1980 » in JACKSON Naomi (dir.), *Right to Dance*, Banff, « The Banff Centre Press », 2004, p. 136.
21. *Grands Ballets Canadiens*, Programme souvenir, 1957-1958, p. 6.
22. FORGET Nicolle, *op. cit.*, p. 254.
23. *Grands Ballets Canadiens*, Programme souvenir, 1957-1958 et 1973-1974.
24. Son expérience européenne lui a permis de tourner trois films : un film musical tourné à Berlin en 1939 *Wir tanzen um die Welt* (Nous dansons autour du monde), *Der Tanz mit dem Kaiser* (La

danse avec l'empereur) en 1941, tourné en Hongrie et *Danse Solitaire* en 1950 tourné à Genève (elle a signé la chorégraphie). Communiqué Québec/Amérique. QUÉBEC/AMÉRIQUE, repères chronologiques du lancement de la biographie de Nicolle Forget, mai 2006.

25. Boisvert fait référence au rythme effréné des productions télévisuelles. LAMPRON Sylvain, *Ludmilla Chiriaeff, Biographie* [Série télévisée], Le Carrefour, Canal D, 1998.

26. Insertion professionnelle exceptionnelle puisque les femmes sont en très petit nombre dans les équipes de création de la SRC. Elle occupe une fonction importante au sein de la production mensuelle des émissions de télévision. Ses collègues apprécient sa tolérance au stress, comme comparable à celle d'un homme, selon le témoignage de Jean Boisvert cité précédemment.

27. Traduction libre de l'auteur: « Ludmilla Chiriaeff (née Oztup, stage name Gorny) was a fascinating and frustrating interview. With messianic zeal she attacked her subject - the dance - determined to make another convert. [...] She had a total disregard of time and refused to answer questions directly, launching instead into long and scrambled monologues[...] was known with respect and often reverence, was a mean weaver of legends, some of which seemed to expand with every telling. » HOWE-BECK Linde, « Ludmilla Chiriaeff's Passion » in ANDERSON Carol (dir.), *This Passion: For the Love of Dance*, Toronto, Dance Collection Danse, 1998, p. 162.

28. BEAULIEU Marie, *op. cit.*, 23 mars 2005.

29. HOWE-BECK Linde, « Ludmilla Chiriaeff » in MACPHERSON, Susan (dir.), *Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada*, Toronto, Dance Collection Danse, 2000, pp. 118-121.

30. LE MOAL Philippe (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999.

31. FORGET Nicolle, *op. cit.*, p. 72.

32. *Ibid.*, p. 93. Ludmilla Chiriaeff relate ce que David Lichine a dit à son père.

33. Bien qu'elle n'ait jamais vraiment dansé sur pointes, elle a une maîtrise suffisante du vocabulaire et demande à Eric Hyrst, danseur de ballet professionnel d'adapter les œuvres de répertoire comme *Le Lac des Cygnes* (1955), LAMPRON Sylvain, *Ibid.*

34. Forget confirme, selon les documents de la Gestapo, son baptême à l'église russe orthodoxe de Berlin. FORGET Nicolle, *op. cit.*, p. 60.

35. *Ibid.*, p. 161.

36. FAUCHER Jean, *Ludmilla Chiriaeff*. Dans *Propos et confidences* [série télévisée]. 2e épisode, Radio-Canada, 1997. LAMPRON Sylvain, *Ludmilla Chiriaeff, Biographie* [Série télévisée] Le Carrefour, Canal D, 1998. RDI. *Ludmilla Chiriaeff à Maisonneuve à l'écoute*, Montréal, Le réseau de l'information, 1996.

37. Toutes les photos répertoriées et les extraits de films confirment cette analyse. Il n'existe aucune photo de Ludmilla sur pointes dans ses archives. En exemple, l'extrait de film, *Variations sur un thème d'Haydn à L'Heure du Concert* en 1955 dans LAMPRON Sylvain, *Ludmilla Chiriaeff, Biographie* [Série télévisée], Le Carrefour, Canal D, 1998 et (FALC) *Fonds d'archives Ludmilla Chiriaeff*.

38. Iro Tembeck parle abondamment du travail de pionnières exercé par ces trois femmes pour développer la danse au Québec, particulièrement par une formation variée, axée sur des fondements pédagogiques associés aux grands courants européens de la danse moderne : Dalcroze et Laban. TEMBECK Iro, *op. cit.*

39. Elles se sont installées du côté ouest de la ville car la municipalité anglophone de Westmount enclavée dans la ville de Montréal dispense les écoles privées de loisir de payer une taxe aux établissements qui proposent des cours privés et collectifs. TEMBECK Iro, *Ibid.*, p. 67.

40. Ludmilla Chiriaeff dans toutes ses entrevues parle de sa mission : doter le Québec d'institutions de développement de la danse pour éduquer la population. BEAULIEU Marie, *Panorama d'une compagnie de ballet (les Grands Ballets Canadiens, 1957-1977) : la concrétisation d'une vision*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2009, pp. 146-147.

41. Fernand Nault est le seul associé à la filière américaine (*American Ballet*). Les autres sont issus de la filiation russe. BEAULIEU Marie, *Ibid.*, pp. 95-112.

42. LE POITTEVIN Remy, « Ludmilla Chiriaeff, ex-pensionnaire du colonel de Basil veut faire du ballet un art populaire (grâce à la télévision) », *Le Journal des Vedettes*, Montréal, 21 août, 1955, pp. 9-11.
43. SAMSON Marc, « Ludmilla Chiriaeff et la prise de conscience de la danse au Québec », *Le Soleil*, Montréal, 17 février 1973.
44. FORGET Nicolle, *op. cit.*, p. 135.
45. Document dont l'objectif est de solliciter des fonds d'aide aux victimes du régime nazi. Celui dont on parle est daté du 23 juillet 1946, *Ibid.*, p. 135
46. FORGET Nicolle, *op. cit.*, p. 304.
47. BROSSEAU Cécile, « Une grâce sans fragilité », *La Presse*, Montréal, 6 août 1975, E3.
48. Chez les hommes, c'est une autre affaire. Pierre Lapointe, à travers le parcours de trois danseurs masculins des années 1940, montre la difficulté d'embrasser cette profession. LAPOINTE Pierre, *Trois danseurs intrépides, Montréal (1940-1950)*, Montréal, Francine Breton, 1999.
49. Nous les avons mentionnées auparavant par le non-dit, la demi-vérité, le mensonge et l'amplification.
50. Éliade explique le sens compris par les sociétés archaïques du mot mythe. Le terme réfère à une histoire vraie, hautement précieuse parce que sacrée et significative. Pour Éliade, ce n'est plus nécessairement le même. Il s'agit maintenant de l'idée d'une fiction, d'une illusion ou d'une invention. ÉLIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9.
51. Le visionnement de plusieurs émissions sur sa vie montre lors des entrevues une Ludmilla au bord des larmes. Elle a constamment un trémolo dans la voix.
52. Celles que nous avons citées, ont été publiées avant la parution du livre de Nicolle Forget.

RÉSUMÉS

Cet article aborde le phénomène de l'auto-mythification et de ses caractéristiques par la mise en perspective de la vie de Ludmilla Chiriaeff (1924-1996), personnalité de la danse au Canada, considérée comme la pionnière de la danse classique au Québec. Il s'agit de comprendre comment une jeune émigrante venue au Québec au début des années 1950 s'est forgée une histoire personnelle et professionnelle en partie inventée et quelles étaient ses motivations. L'analyse d'un bricolage biographique permet d'explorer le phénomène dans ses dimensions historiques et sociales. Le désir de survie, d'intégration et de reconnaissance à la base de ses motivations transparaît à travers une présentation d'elle-même fabriquée dans le but de mieux intégrer le marché du travail dans un Québec à l'aube de son affirmation nationale.

This article addresses the phenomenon of 'self-mythologizing' through an examination of the life of Canadian dance artist Ludmilla Chiriaeff (1924-1996), who is popularly considered to be the progenitor of classical dance in Quebec. The objective is to understand both how and why this young immigrant to Quebec during the early 1950s created a partially fictional personal and professional history for herself. A desire for survival, integration and recognition transpires as her motivation for cultivating her particular presentation of self, which allowed her to better succeed in Quebec's labour market at the dawn of the nationalist movement. An analysis of Chiriaeff's biographical *bricolage* sheds light on the historical and social context in which her self-mythologizing took place.

INDEX

Mots-clés : Grands Ballets Canadiens, Chiriaeff (Ludmilla), mythification, Québec, victimisation

Keywords : mythologizing, victimization

AUTEUR

MARIE BEAULIEU

Professeure au Département de danse de l'université du Québec à Montréal depuis août 1998, elle y a dirigé le programme des études de premier cycle (1998-2002) et le département de danse (2006-2010). Elle a obtenu un doctorat avec mention d'honneur de l'université de Montréal en 2008. En 2010, elle produit un document multimédia sur le parcours d'une personnalité importante de la danse au Québec : Vincent Warren. Elle est commissaire de l'exposition *Pas de deux... Du conte au ballet* présentée à la Grande bibliothèque du Québec sur une période d'un an (2013-2014). Elle fait partie du groupe de recherche interuniversitaire *Aristarque* dont le projet *Regards croisés sur la réception critique francophone et anglophone des arts de la scène à Montréal entre 1929 et 1949* se penche sur l'étude du discours critique et des grandes polémiques au sein des journaux montréalais anglophones et francophones de la première partie du XX^e siècle. La publication de l'ouvrage est prévue pour 2015.