Ludmilla Chiriaeff : visionnaire du développement de la danse au Canada

Ludmilla Chiriaeff: a visionary woman for the development of dance in Canada

Marie Beaulieu

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/eccs/3692>

DOI : 10.4000/eccs.3692

ISSN : 2429-4667

Éditeur

Association française des études canadiennes (AFEC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2020

Pagination : 255-268

ISSN : 0153-1700

Référence électronique

Marie Beaulieu, « Ludmilla Chiriaeff : visionnaire du développement de la danse au Canada », *Études canadiennes / Canadian Studies* [En ligne], 88 | 2020, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 11 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/eccs/3692> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/eccs.3692>

Ludmilla Chiriaeff : visionnaire du développement de la danse au Canada¹

Marie BEAULIEU, Université du Québec à Montréal

La période d'après-guerre a permis à un grand nombre d'Européens d'immigrer au Canada. L'une d'entre eux, Ludmilla Chiriaeff (1924-1996) a foulé le sol canadien en 1951. Danseuse professionnelle, elle s'installe à Montréal et jouera un rôle majeur dans le développement de la danse au Québec et au Canada. Son flair artistique, ses talents innés de gestionnaire et sa vision éclairée d'un projet de grande envergure assureront la naissance et la pérennité de la plus ancienne institution de danse qui a traversé le temps au Québec : Les Grands Ballets Canadiens (1957), troisième compagnie de ballet à s'implanter au pays.

The post-war period saw many Europeans immigrate to Canada. Ludmilla Chiriaeff (1924-1996) was among those who set foot on Canadian soil, arriving in 1951. A professional dancer, she played a major role in the development of dance in Québec and Canada. Her artistic flair, her natural talents as a manager and her clear and far-reaching vision ensured the birth and the sustainability of Québec's oldest dance institution: Les Grands Ballets Canadiens (1957), the third ballet company to be established in the country.

Dans cet article, nous proposons d'analyser les qualités et les actions qui ont permis à une femme exceptionnelle de rejoindre le panthéon des fondatrices d'institutions artistiques majeures au Canada. Quels sont les aspects de sa personnalité et les réalisations qui ont contribué à forger l'histoire de la danse professionnelle dans son pays d'adoption ? Comment cette femme immigrante a-t-elle réussi, là où plusieurs avaient échoué avant elle ? En effet, établir les fondements solides d'une compagnie de ballet et assurer sa survie dans la société québécoise des années 1950, relève d'un tour de force. Tout était à construire : élaborer des spectacles et de ce fait un répertoire sans le support de subventions de l'état, développer un public, trouver des collaborateurs, former des danseurs susceptibles de joindre une compagnie professionnelle, se doter d'un mode de fonctionnement efficace. Ce sont autant de difficultés à surmonter que d'étapes à franchir que cet article tente de résumer en présentant les qualités personnelles et professionnelles de l'artiste, les modes de fonctionnement qu'elle préconise et la dynamique relationnelle qu'elle instaure pour arriver à ses fins. En ce qui concerne ce dernier point, nous nous sommes appuyées pour nourrir notre analyse sur l'ouvrage sociologique qui les explique : *L'acteur et le système* de Crozier & Friedberg (1977). Les auteurs y dissèquent les contraintes de l'action collective. Ils présentent une série de propositions sur les problèmes soulevés par des organisations et sur « les moyens et instruments que les hommes ont inventés [...] pour assurer et développer leur coopération en vue de buts communs »

---

¹ Texte inspiré de la recherche doctorale de l'auteur, soutenue en 2009.

MARIE BEAULIEU

(CROZIER & FRIEDBERG 1977, 10). Ils abordent différentes dynamiques susceptibles de se manifester au sein d'un système et son environnement.

Toutes ces questions sur le parcours exceptionnel de Ludmilla Chiriaeff se posent car on peut la considérer comme étant la plus ancienne fondatrice d'institutions axées sur le développement de la discipline de la danse au Québec dont les activités perdurent encore aujourd'hui. Grâce à son implication, Montréal possède aujourd'hui une compagnie de ballet de calibre international, les Grands Ballets Canadiens² (GBC), l'École supérieure de ballet du Québec³ (ESBQ), et une Maison de la danse fondée en 1981. Sa personnalité, son intuition et ses compétences lui permettront de développer et d'établir les bases d'un important projet artistique.

Contexte historique, politique et culturel

Afin de mieux mesurer l'impact de l'artiste sur le développement de la culture canadienne au cours de la deuxième moitié du XXe siècle, il est essentiel de rappeler quelques éléments pertinents du contexte historique dans lequel s'inscrit sa carrière, afin d'offrir une meilleure mise en perspective du personnage. Ainsi, sur le plan politique, la période après la Deuxième guerre mondiale a permis à un grand nombre d'Européens d'immigrer au Canada, terre d'accueil alors facilement accessible grâce au décret de 1948 promulgué par le gouvernement fédéral canadien de l'époque. Ce décret proposait une série de mesures afin de peupler le pays davantage pour en assurer le développement économique et social (LINTEAU 1989, 219).

En 1950, les budgets du gouvernement canadien dédiés à la culture sont inexistantes pour de nombreuses raisons : le Canada est constitué d'un très vaste territoire, hétérogène, difficile à couvrir par des programmes uniformes d'appui au développement artistique. La volonté politique de proposer un plan à la grandeur du pays viendra à la suite de ce qui s'est appelé la commission Massey. Créée en 1949, son mandat est de suggérer des mesures afin de favoriser l'éclosion d'une identité canadienne forte. À cette époque, la proximité territoriale canadienne avec le géant américain l'empêche de vraiment s'affirmer. En plus, il y a peu de population pour profiter des spectacles, sauf dans quelques agglomérations. Une compagnie de danse manitobaine peine à y survivre depuis

---

² Le nom d'origine a été changé dans les années 1990 pour *Les Grands Ballets Canadiens de Montréal*. Il est revenu depuis à sa nomination d'origine et la compagnie, dans ses publicités enlève « canadien » mais la charte d'incorporation n'a pas été modifiée depuis sa fondation.

³ Il est à noter que le nom de cette institution a changé à de nombreuses reprises. La dernière dénomination a été utilisée.

LUDMILLA CHIRIAEFF : VISIONNAIRE DU DÉVELOPPEMENT DE LA DANSE AU
CANADA

1939 : le Winnipeg Ballet⁴ (RWB), co-fondé et dirigé par Gweneth Lloyd (1901-1993) et Betty Farally (1915-1989), venues d'Angleterre et soutenu par le travail bénévole de toute une équipe. En 1952, à Toronto, l'initiative d'hommes d'affaires et de leurs épouses, assure l'implantation d'une compagnie de ballet qu'ils souhaitent devenir une référence nationale : le Ballet national du Canada (BNC).

Toujours en 1952, Ludmilla Chiriaeff (1924-1996) arrive à Montréal, enceinte de huit mois, accompagnée de son premier mari et de deux enfants en bas âge⁵. De prime abord, rien de particulier ne la destine à prendre le haut du pavé en termes de développement de la danse professionnelle au Québec. Déjà s'y sont installées des femmes immigrantes dont la carrière en Europe est bien plus prestigieuse que la sienne : Ruth Abramovitch Sorel (1907-1974), et Elisabeth Leese (1916-1962) sont arrivées en terre canadienne en 1944, et SEDA Zaré (1911-1980) en 1950. Les trois femmes ont fondé des écoles dans l'ouest de la ville de Montréal et, dotées d'un riche bagage de pédagogues, elles forment des émules de la danse dans un esprit professionnel. Du côté des ressources locales, des professeurs masculins sont déjà actifs dans l'est de la métropole : Maurice Lacasse (1906-1993) et Gérard Crevier (1912-1993) qui s'est perfectionné à l'étranger (TEMBECK 1991, 40). À son retour de Londres, ce dernier tentera de créer une troupe de ballet professionnelle en 1948 mais la nouvelle compagnie du BNC viendra anéantir ses efforts : financièrement mieux nantis, le groupe torontois engage tous ses danseurs avec des salaires substantiels, ce que M. Crevier, faute de subvention au Québec, ne peut offrir à des artistes de calibre (GAGNIER 2017).

Ludmilla Chiriaeff les éclipsera tous, bien que son parcours professionnel de danseuse ne la destine pas, à première vue, à un tel accomplissement. Son initiation à la danse commence à Berlin, ville où elle a vu le jour en 1926. À sa demande, ses parents l'inscrivent à des cours de ballet. D'origine russe, ils sont attentifs à ce qu'elle soit initiée auprès d'enseignants qui partagent les valeurs artistiques de leur diaspora. Adolescente, elle complète sa formation auprès de Margot Rewendt à Berlin de 1938 à 1944 et de Harald

---

⁴ Il deviendra « Royal » en 1953, suite à une promulgation de la reine Élisabeth II.

⁵ Notons que deux biographies ont été écrites sur Ludmilla Chiriaeff de son vivant : celle de Roland Lorrain (1973), ouvrage qui couvre principalement sa vie professionnelle jusqu'en 1972 et qui s'avère davantage une hagiographie. Comme il ne contient aucune référence, il est difficile de lui accorder une valeur historique. En revanche, la biographie de Nicolle Forget (2006) se révèle essentielle pour y puiser une information crédible et pertinente. Elle a confronté Mme Chiriaeff sur plusieurs de ses affirmations publiques et a fait de nombreuses vérifications en Europe pour valider ou invalider des renseignements fournis par la principale intéressée.

Kreutzberg à Genève en 1949, tous deux spécialistes de la danse expressionniste allemande (FORGET 2006, 67-70).

Bien qu'elle ne soit jamais devenue une danseuse de haut niveau technique, la jeune femme parviendra, grâce à cette double formation de ballet et de danse moderne, à se faire valoir à travers une grande expressivité dans des rôles de caractère et de demi-caractère⁶. Cette expérience lui offre également une plus grande ouverture d'esprit aux différentes formes de danse et démarches esthétiques. Engagée comme apprentie au Nollendorftheater de Berlin de 1939 à 1942, la jeune recrue accède au statut de danseuse à l'Opéra de Berlin en 1942⁷ et y demeure jusqu'en 1944, avant d'émigrer en Suisse pour y ouvrir une école de danse et, par la suite, s'embarquer pour le Canada avec sa famille en 1952 (FORGET 2006, 213).

En peu de temps, la jeune artiste acquiert une réputation importante grâce, entre autres, à une large vision de ce qu'elle doit accomplir pour nourrir ses ambitions, à une conjugaison de circonstances favorables qui lui permettent de contrôler les leviers artistiques, économiques et politiques et enfin grâce à une forte personnalité qui impose autant le respect que la fascination.

Une initiatrice, une inspiration et des atouts personnels

L'image d'ensemble de ce qu'il lui faut accomplir est souvent mise de l'avant dans ses déclarations aux médias ; les projets associés à l'édification des institutions, puis leur organisation sont chapeautés par une vision dans laquelle chaque institution nourrit les autres. Mme Chiriaeff s'appuie sur son expérience européenne pour identifier les ingrédients nécessaires à la construction d'une compagnie et à sa survie. Le modèle russe demeure son idéal pour développer une entreprise artistique, bien qu'elle n'y ait jamais eu accès directement. Concrètement, le projet est expliqué à travers la métaphore du cercle liant compagnie, école et public dans l'esprit russe. Elle affirme : « Un genre de relation d'interdépendance circulaire, est le secret de la pensée russe quand il

---

⁶ La petite Ludmilla commence ses cours de ballet sous le régime d'Hitler, un peu avant 1933. Dès lors, le contexte politique influence beaucoup les orientations esthétiques de la formation en danse. Le Régime encourage la danse « chorale », c'est-à-dire celle qui se pratique en groupe, de nature folklorique. Le ballet est considéré comme un art bourgeois. On fait de la propagande pour la gymnastique, plutôt que des « variations mortes du ballet où le corps est rabaisé au rôle d'instrument ». Ce dernier doit servir à nourrir le folklore et créer « la nouvelle danse allemande ». Les maisons d'opéra produisent des revues divertissantes et de propagande avec des danses qui mélangent un peu de tout : moderne, ballet et folklore. (KOLB 2016, 26-43).

⁷ Sa biographe, 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 Mme Chiriaeff prévaut. (FORGET 2006, 149)

LUDMILLA CHIRIAEFF : VISIONNAIRE DU DÉVELOPPEMENT DE LA DANSE AU
CANADA

s'agit de l'organisation du ballet⁸ » (HELLER, 1971). Elle porte en elle un projet artistique en gestation : « Danser, chorégrapier, enseigner... c'était là mon ambition en foulant le sol du Nouveau Monde, où mes affinités avec la culture française m'avaient fait opter pour le Québec. » Sa perspective est très large : « [...] j'ai rêvé pour le Québec d'un lieu de danse professionnelle. J'en ai eu la vision. » (FALC, programme GBC, 1968)

La jeune femme bénéficie d'une personnalité charismatique. Tous ceux qui l'ont connue de près ou de loin le confirment (FORGET 2006 ; SMITH 2000). Elle fascine, hypnotise, charme, convainc, éblouit. Tout pour susciter l'adhésion ou, à tout le moins, pour attirer l'attention souhaitée sur ses paroles et son discours. Son passé professionnel dans les maisons d'opéra européennes lui donne une crédibilité suffisante comme experte de la discipline dans le paysage canadien de 1952. Consciente de la limite de ses capacités en tant que danseuse, il lui faut cibler rapidement le type de collaborateurs à qui s'associer, susceptibles de combler ses lacunes. Un réseau d'artisans, d'artistes, de gens d'affaires, de femmes dévouées et de personnel compétent s'organise pour soutenir le projet et son financement. Fondatrice et directrice artistique des GBC de 1957 à 1974, Mme Chiriaeff diversifie les activités de sa compagnie dès le début : tournées, spectacles pour enfants, participation aux événements culturels importants de la société et présentations régulières dans sa ville, Montréal. À travers cette dynamique, les sphères d'activités se nourrissent les unes les autres et, de ce fait, propulsent rapidement la compagnie vers la notoriété.

L'élément majeur qui apportera des bases solides à la nouvelle compagnie à venir est cette première opportunité, qui s'offre à Mme Chiriaeff, peu de temps après son arrivée en 1952 : celle de participer à l'ouverture du nouveau média qu'est la télévision au Canada⁹, le résultat d'une des propositions de la commission Massey, mentionnée plus tôt. Le siège social de la nouvelle société d'État est situé à Montréal. À la suite de rencontres professionnelles fortuites, on lui offre de participer, à titre de chorégraphe, à une émission appelée *l'Heure du concert*, diffusée chaque mois, à une heure de grande écoute où l'on présente une création originale de danse. Y est associée une équipe de concepteurs, pour la plupart des artistes et des personnes qualifiées dans leur domaine pour assurer tous les aspects de la production. Chaque émission

---

⁸ "Such a circular inter-relationship is one of the secrets of Russian ballet, for instance" (HELLER, 1971).

⁹ La première diffusion à la télévision par l'antenne CBMT a eu lieu le 6 septembre 1952 : en après-midi on présente une émission pour enfants, *Pépinot et Capucine* ; plus tard une émission de variétés, *Club d'un soir* ; et en fin de soirée le télé-théâtre *Edipe-Roi*.

MARIE BEAULIEU

comporte une œuvre inédite avec son thème, ses décors, ses costumes, sa musique et sa chorégraphie et est élaborée uniquement pour la télévision. C'est ainsi que, sans le savoir, la jeune femme organise les bases artistiques d'une compagnie en rassemblant toutes les ressources professionnelles nécessaires, ce que les deux autres compagnies canadiennes nommées précédemment (RWB et BNC), peinent à accomplir, au même moment. Contrairement à ce qui s'est passé avec les ambitions de M. Crevier, où le bassin de danseurs professionnels se déplace vers Toronto, des danseurs de partout au Canada, convergent vers Montréal pour participer au lancement de l'aventure télévisuelle, grâce à la rémunération avantageuse rattachée aux productions.

L'émission de télévision durera de 1953 à 1957, permettant à Ludmilla Chiriaeff de créer plus de 130 œuvres chorégraphiques originales (FORGET 2006, 126). Ainsi, quand elle décide de se produire sur scène en 1957 avec sa nouvelle compagnie enregistrée, la troupe de danse possède déjà un répertoire original de qualité et toutes les ressources nécessaires (décors, costumes, musique) lui permettant de se mettre en valeur rapidement. Dès la période télévisuelle des Ballets Chiriaeff, puis durant la période de 1957 à 1963, elle oriente son action chorégraphique autour de trois façons de diversifier son répertoire pour toucher le plus de monde possible : combiner des œuvres accessibles avec des œuvres plus complexes dans un même programme de soirée, élaborer un produit original et tenter d'y refléter la culture canadienne-française :

Très vite, Ludmilla Chiriaeff comprend que c'est par le folklore et les légendes qu'elle apprivoisera les Québécois. « Je me disais qu'en leur racontant avec la danse des histoires qu'ils connaissaient, je les amènerai (*sic*) à accepter ce langage. Petit à petit, j'ai ajouté des choses plus abstraites. » Pendant qu'elle illustre, pour des émissions de variétés, les chansons de Gilles Vigneault et de Félix Leclerc, elle poursuit son œuvre de création et d'éducation dans les spectacles de *L'Heure du concert*. Les programmes mêlent adroitement les pièces d'inspiration folklorique et celles de chorégraphes encore inconnus du public d'ici. (BRENIEL, 1987)

Des qualités de « leader »

Femme de vision mais aussi femme ambitieuse, Mme Chiriaeff développe et affirme ses qualités de « leader » : elle mobilise ses troupes à chaque étape de la construction de son projet artistique, inspirant ainsi confiance à de nombreux artistes, créateurs et danseurs. Ses collaborateurs demeurent longtemps pour la plupart, ou à l'inverse, quittent rapidement, incapables de s'insérer dans une organisation où le dévouement est une exigence de premier ordre. Les équipes de travail subsistent durant de nombreuses années, autant à la direction artistique

LUDMILLA CHIRIAEFF : VISIONNAIRE DU DÉVELOPPEMENT DE LA DANSE AU
CANADA

qu'aux affaires administratives et financières. Recycler au besoin les compétences artistiques des personnes les plus proches et les convertir à sa cause complètent sa stratégie d'adhésion. Il faut canaliser à tout moment les forces de chacun. Même si des heurts surgissent, elle ne se confronte jamais aux artistes, à moins qu'ils ne lui soient plus d'aucune utilité ou que leur vision artistique diffère de la sienne. Démontrer de la rancune la priverait des compétences de ceux dont elle a besoin pour la réalisation de son projet¹⁰. (FALC)

Mme Chiriaeff convainc et sait flairer le talent des artistes susceptibles de bonifier la vie de sa compagnie. En somme, tous ceux qui gravitent autour du giron de la fondatrice sont compétents, dévoués, fidèles, talentueux, polyvalents, créatifs (avant-gardistes ou téméraires), volontaires et font eux-mêmes des choix judicieux de collaborations artistiques. Elle sait les choisir au bon moment. Durant les premières années de la compagnie, Eric Hyrst¹¹ (1927-1996), danseur et assistant à la direction artistique, de même qu'Anton Dolin¹² (1904-1983) apportent une reconnaissance et une crédibilité à la troupe. Par la suite, Fernand Nault¹³ (1920-2006), co-directeur artistique pendant 10 ans, permet à la compagnie d'entrer dans la modernité. Brian Macdonald¹⁴ (1928-2014), qui remplace la fondatrice en 1974, galvanise les ambitions internationales des GBC.

Des dons de politicienne

Les qualités de politicienne de Mme Chiriaeff sont redoutables. Elle saisit toutes les occasions susceptibles de lui apporter gloire, reconnaissance et visibilité. Le parcours historique des GBC est un modèle de décisions stratégiques. Notons quelques exemples : la présence de la jeune compagnie au Festival de Jacob's Pillow (le plus grand festival nord-américain¹⁵) dès le début de ses activités ; le succès retentissant à l'Exposition universelle de 1967 de

---

¹⁰ Toutes ces informations proviennent de l'analyse de la correspondance extraite de ses archives.

¹¹ De tradition britannique, il danse pour George Balanchine.

¹² Aussi de tradition britannique, danseur pour Les Ballets Russes de Diaghilev et fondateur du Sadler's Wells de Londres.

¹³ Canadien-français, il s'exile à New York, pendant 21 ans pour faire carrière avec l'American Ballet, puis revient à Montréal, aux GBC. En contact avec des chorégraphes de la modernité durant sa période américaine comme George Balanchine, ou Anthony Tudor, (britannique qui vit à New York), il revient au Québec inspiré par de nouvelles normes esthétiques et des orientations inédites de création.

¹⁴ Canadien-anglais de Montréal, il s'illustre à titre de chorégraphe dans différentes compagnies d'Europe, puis revient à la direction artistique des GBC, de 1974 à 1977.

¹⁵ Lieu où se rencontrent tous les critiques de danse de l'Amérique du Nord et où Mme Chiriaeff ne présente que des chorégraphies originales, d'inspiration folklorique ou néo-classique, c'est-à-dire un mélange de mouvements abstraits et de ballet.

MARIE BEAULIEU

Montréal à travers la création de *Carmina Burana* de Fernand Nault¹⁶, ainsi que le premier spectacle de danse présenté dans une église montréalaise¹⁷, et non la moindre, l'Oratoire St-Joseph en 1969, événements qui galvaniseront les troupes et assureront le prestige de la compagnie pour les années à venir.

Ces événements comportaient toutefois d'énormes risques financiers et artistiques. Elle les assume sans hésiter. Pour réaliser tous ces spectacles, il lui manquait de l'argent et elle n'avait aucune assurance d'un succès ou d'un échec. La jeune gestionnaire sait utiliser les failles du système politique en place. À cette époque, un bras de fer existe entre les gouvernements provincial (Québec) et fédéral, tous deux sensibles à leur image de défenseur d'une identité nationale, sur le financement des organismes à vocation artistique. Sa stratégie est de nourrir l'animosité entre les deux pour leur faire payer ses propres déficits. Elle y réussit dans la plupart des cas.

Ludmilla Chiriaeff concentre et assure les différentes facettes de son pouvoir. Elle exerce un contrôle sur toute l'information qui provient de l'extérieur et filtre celle de l'intérieur grâce à la collaboration d'Uriel Luft (1933-2017), son nouveau mari et directeur administratif. La mise en valeur du produit artistique est formulée par ses soins ; la femme d'affaire s'adresse elle-même la plupart du temps à la presse. Son veto est apposé sur le contenu des programmes et son image demeure l'effigie publicitaire de la compagnie. Même si elle n'a aucune notion de règles de gestion, son intuition, la fidélité de son équipe de collaborateurs polyvalents et dévoués ainsi que le développement progressif de la compagnie lui permettent de maîtriser et d'ajuster, dans des limites acceptables, un fonctionnement adéquat pour assurer la réalisation de ses objectifs et ce, jusqu'en 1974, moment de son départ.

---

¹⁶ Les critiques s'entendent pour dire que la grande force du ballet tient à la cohérence complète entre les différents aspects du spectacle et au traitement de l'œuvre choisi par M. Nault (BASILE 1966 ; GINGRAS 1966 ; JOHNSON 1966). Malgré un grand nombre de participants, la mise en scène préserve les caractéristiques et la force de chacun des collaborateurs sans qu'aucun des aspects de la création n'empiète sur l'autre. La prestation de chacun, dans sa sphère artistique, est exceptionnelle : autant les solistes que le chœur ou l'orchestre et les danseurs. On souligne la qualité des décors et des costumes en lien avec le propos. La version de Nault a respecté le texte intégral du livret musical et la chorégraphie suit les effets rythmiques de la musique, en plus de reproduire une esthétique calquée sur les tableaux des peintres de la Renaissance italienne : « Il a réussi là un coup de maître avec une sobriété de moyens exceptionnelle » (BASILE 1966). Ce dernier rend hommage à la réalisation de Nault. Tout est spectaculaire : les individus sur scène, la musique elle-même, les chanteurs, les décors immenses et le nombre de danseurs.

¹⁷ Il s'agit de *Symphonie de psaumes*, élaboré par Fernand Nault également.

Une organisation artistique de nature autocrate/bicéphale

Mme Chiriaeff est au cœur de son organisation. Les différents acteurs de l'entreprise agissent en fonction de son pouvoir décisionnel. Au début des activités de la compagnie, tout est incertain : le financement, les contrats, la disponibilité des danseurs. Comme Ludmilla Chiriaeff n'a d'autres ressources qu'elle-même et son savoir-faire, la compagnie gravite autour de ses qualités personnelles, celles de chorégraphe au départ, puis de directrice-artistique, d'administratrice et d'attachée de presse. La jeune entrepreneure centralise le pouvoir et n'a d'autre choix que de maintenir le cap sur sa vision et de se fier à ses intuitions. Elle porte quasiment seule le germe et le poids de son entreprise.

Le contrôle des individus s'exerce à travers le lien relationnel. Son rapport avec tous ses collaborateurs est teinté de séduction et de ce jeu de valorisation artistique, modulé selon des besoins précis. Pensons à Eric Hyrst, danseur, chorégraphe et assistant à la direction artistique, utilisé avec un savant dosage de reconnaissance et de manipulation. Quand il est temps de passer à une autre étape de développement de la compagnie, il est mis de côté avec grâce et déférence (un spectacle d'adieu en guise de remerciement). Par contre, sa conviction que Brian Macdonald peut encore servir les intérêts de la compagnie au moment de son retrait de la direction artistique en 1974, la pousse à le défendre comme son successeur avec l'énergie du désespoir (FALC). Mme Chiriaeff mesure avec finesse l'importance à donner à chacun et garantit que tous les membres de l'équipe assurent au final l'harmonie nécessaire pour mener à bien sa mission.

La direction artistique est toujours bicéphale : Chiriaeff/Hyrst, Chiriaeff/Nault et Chiriaeff/Macdonald. Cependant, Mme Chiriaeff possède un droit de veto, soit une forme d'assurance lui permettant de s'opposer à une décision artistique qui mettrait en péril sa vision de grande compagnie de ballet. Elle sait la construire avec intuition et doigté et mise sur ceux en qui il faut mettre sa confiance. Il s'agit d'utiliser leur talent afin qu'ils sachent développer son œuvre artistique. Consciente de la difficulté d'y arriver seule, chacun de ses collaborateurs dispose d'assez de liberté pour, à la fois, se développer artistiquement et répondre aux ambitions de la visionnaire. C'est une question de dosage entre son intervention et la confiance envers ses collaborateurs chorégraphes : « Un acteur ne peut exercer du pouvoir sur les autres et les 'manipuler' à son profit qu'en se laissant manipuler en retour et en laissant exercer du pouvoir sur lui. » (CROZIER & FRIEDBERG 1977, 104)

Les liens avec les danseurs : l'illusion nécessaire

Le rapport de Mme Chiriaeff avec ses danseurs est celui que nous appelons « l'illusion nécessaire ». Elle établit un lien de confiance sans manquer de manipuler tout un chacun. Ces éléments équilibrent les forces en présence entre la direction et les danseurs. Ainsi, chacun devient tributaire et responsable de la stabilité de l'ensemble.

Au-delà de certaines qualités prometteuses pour les interprètes, le projet de compagnie montre tous les signes d'une combinaison porteuse de défis artistiques intéressants à relever et de valorisation artistique. Plusieurs éléments attirent l'attention : les chorégraphes, le répertoire et les réussites rapides obtenues à partir du matériel chorégraphique engendrent à leur tour des tournées couronnées d'ovations. En fait, le succès a un effet magique : il entretient chez les danseurs l'espoir de se réaliser artistiquement dans le temps et d'avoir une carrière durable : les projets sont inspirants sur les plans artistique, esthétique, stylistique et technique. « L'illusion nécessaire » tourne principalement autour de l'intérêt suscité par les chorégraphies et leur impact. Même si Mme Chiriaeff ne peut assurer la survie de la compagnie sur le plan financier à long terme, elle laisse miroiter une certaine maîtrise de la situation et une certaine capacité à contrôler la destinée des artistes par ses choix artistiques. Elle conjure l'angoisse relative à l'insécurité des danseurs par des succès répétés.

Dès le départ, Ludmilla Chiriaeff sollicite des chorégraphes renommés au titre de collaborateur. La rigueur, les exigences de son répertoire et la réputation d'Anton Dolin ont été des sources de motivation importantes :

Giselle avec Anton Dolin était un moment extraordinaire parce que Dolin était un lien avec la grande tradition et quand on a monté *Giselle*¹⁸, [...] je me sentais vraiment faire partie d'une longue tradition. (WARREN, 2005)

Aussi, le simple fait d'être sur scène ou dans le même spectacle que Rosella Hightower (1920-2008) ou Alicia Alonso (1920-2019), grandes

---

¹⁸ Le ballet *Giselle* est une œuvre emblématique de la période romantique du ballet. Le danser aujourd'hui réclame un haut niveau technique. Sa prestation professionnelle signifie que la compagnie qui le présente correspond aux hauts standards du genre ballétique. Le montage financier et artistique de Mme Chiriaeff pour accéder au marché européen remonte à 1966. *Giselle* fait partie de sa stratégie pour démontrer son envergure. La tenue de l'Exposition universelle à Montréal est un fer de lance pour le développement culturel. La visibilité associée à un tel événement est exceptionnelle. Le gouvernement le sait et Mme Chiriaeff le sait aussi. Si elle arrive à démontrer que les GBC ont l'envergure d'une grande compagnie auprès de la critique internationale, elle va donner une occasion au Québec de se démarquer dans le panorama culturel québécois et canadien.

LUDMILLA CHIRIAEFF : VISIONNAIRE DU DÉVELOPPEMENT DE LA DANSE AU
CANADA

danseuses de ballet au XXe siècle, est une source de motivation au dépassement de soi et offre la possibilité d'apprendre par mimétisme.

Le matériel chorégraphique choisi par Ludmilla Chiriaeff agit comme agent motivateur auprès des danseurs à plusieurs égards : il les intéresse, les oblige au dépassement, leur permet ainsi de s'améliorer et de pratiquer leur art avec des résultats valorisants. Les danseurs côtoient des grands artistes de leur discipline et se sentent régénérés à leur contact. En plus de leur apporter les bénéfices d'un épanouissement artistique, les œuvres suscitent le succès dès le début des activités scéniques, les font connaître auprès du public et nourrissent leur besoin de reconnaissance. Leurs qualités d'interprète sont soulignées par les critiques et les éloges à leur sujet tapissent les articles de journaux. À chaque étape de développement, les danseurs continuent à trouver leur intérêt. « L'illusion nécessaire » entretient l'idée auprès des danseurs que Mme Chiriaeff possède certaines clés du succès et est en mesure de l'assumer, sans pour autant le garantir.

Le répertoire plaît au public dès le début. Les offres de tournées s'accumulent et les danseurs en bénéficient. Les contrats à demeure ne pourraient jamais meubler une saison au début des GBC. Les engagements de tournée prolongent les activités de la compagnie ; ils stimulent l'intérêt des danseurs, heureux de « voir du pays », tout en favorisant la cohésion du groupe et l'attachement graduel des membres. Plusieurs tournées bien orchestrées ponctuent régulièrement le travail des danseurs :

J'ai de bons souvenirs des tournées. La plus longue c'était trois mois de « One night stands » aux États-Unis. [...] Dans les années soixante, la plupart des tournées étaient faites en autobus. [...] C'était très dur ces tournées-là, mais on dansait ! [...] On dansait plus souvent en tournée qu'on dansait à Montréal. (WARREN, 2005)

La mise en valeur des talents spécifiques à travers un choix de répertoire exigeant a stimulé l'intérêt des danseurs, leur désir de dépassement tout en leur offrant une visibilité à la hauteur de leurs aspirations. Du temps de Ludmilla Chiriaeff, « l'illusion nécessaire » entretient l'idée que les danseurs seront toujours meilleurs. Elle nourrit et renforce leur valeur en tant qu'artiste en plus de confirmer leur choix et leur raison d'être : celui d'être danseur.

À la lumière de cette analyse, nous découvrons deux forces qui ont animé cette grande gestionnaire : la passion pour la danse et l'exigence du dépassement de soi. Cette passion s'est manifestée à travers un choix judicieux du répertoire et une direction artistique novatrice, et a incité les interprètes à dépasser leurs

capacités professionnelles. Agissant comme des vases communicants, chacun y a trouvé son compte : une direction artistique qui assure un matériau aux multiples vertus par la qualité du travail de création artistique, et des interprètes qui sont assurés de trouver un langage chorégraphique à la hauteur de leurs attentes et une possibilité d'évoluer sur scène. C'est un système d'émulation réciproque où chacun est interdépendant de la participation de l'autre à l'intérieur d'un contrat tacite. L'entente profite ainsi aux deux partis : la direction artistique maintient le projet avec rigueur et les danseurs donnent le meilleur d'eux-mêmes pour un succès de l'ensemble.

« L'illusion nécessaire » est aussi liée au fait que les différents employés du secteur artistique peuvent espérer du travail à long terme et des chances de renouveler leur carrière le moment venu. Le succès rapide de la troupe ainsi que de nombreuses tournées sécurisent les danseurs sur les possibilités d'envisager un emploi régulier. L'envergure de la compagnie permet de croire à une réorientation de carrière au sein même de l'institution. Plusieurs danseurs ont été réaffectés à d'autres tâches au sein de la compagnie ou à l'ESBQ, assurant ainsi une continuité dans l'orientation artistique des GBC. Un certain nombre d'étudiants de l'ESBQ intègrent régulièrement la compagnie¹⁹. Mme Chiriaeff offre donc des expériences professionnelles qui inspirent confiance.

Il s'agit cependant d'une « illusion », car rien ne permet vraiment à Ludmilla Chiriaeff de promettre quoi que ce soit à qui que ce soit, ne pouvant prévoir elle-même, du moins à ses débuts, où les événements la porteront, et si sa compagnie survivra. Il lui faut pourtant donner l'impression de maîtriser la situation et, dans les faits, orienter toutes les énergies disponibles pour que ce qui miroite se produise. Sa vision est une forme d'idéalisation. Il doit en être ainsi pour que « l'illusion » se maintienne et demeure le plus longtemps possible. Elle est « nécessaire », et même obligatoire, pour que soient conservées la confiance et l'espoir en un futur meilleur. La coopération est réalisée par une manipulation affective consentie des volontés (CROZIER & FRIEDBERG 1977, 23). Encore ici, l'équilibre relationnel précaire est tributaire de la capacité de Mme Chiriaeff à dominer sans abuser.

Conclusion

Dresser le portrait d'une personnalité si complexe n'a pas été une mince tâche. Il est impossible de prétendre avoir soumis une perspective exhaustive de cette artiste de la danse. Toutefois, un constat s'impose : femme de son époque,

---

¹⁹ Stratégiquement, les programmes souvenirs présentent les activités de l'École. Ainsi, les finissants sont mis à l'honneur. On constate qu'ils sont les apprentis dans la compagnie l'année d'après.

LUDMILLA CHIRIAEFF : VISIONNAIRE DU DÉVELOPPEMENT DE LA DANSE AU
CANADA

elle a dû évoluer dans un monde d'hommes. C'est donc en utilisant ses atouts féminins qu'elle dirige la troupe, ou comme le dit l'adage, « en glissant une main de fer dans un gant de velours ». Elle suscite l'admiration, mais peut aussi utiliser son charme pour convaincre ; à la fois sensible aux autres, elle sait aussi être autoritaire et sans partage. Dans son livre *Le pouvoir au féminin* (2016) inspiré de la vie de la reine Marie-Thérèse d'Autriche, Élisabeth Badinter a étudié les particularités du pouvoir au féminin. Elle suggère, entre autres, que ces femmes de pouvoir sont de grandes actrices qui savent moduler leur voix, exprimer une grande variété de sentiments et utiliser tous les registres (173), que leur vie de femme est indissociable de leur vie professionnelle (211), et que, femmes ambitieuses, elles alternent entre virilité et féminité au gré des circonstances, comme des atouts mis à leur disposition (169). Une telle *maestria* explique en partie le succès de Mme Chiriaeff. Elle met surtout en lumière les événements qui ont contribué à la pérennité des institutions qu'elle a fondées, et en ce sens, justifie le respect de sa mémoire.

Bibliographie

- BADINTER, Elisabeth. 2016. *Le pouvoir au féminin*. Paris : Flammarion.
- BASILE, Jean. 1966. « Carmina Burana de Nault, Place des Arts ». *Le Devoir*, 14 novembre : 10.
- BEAULIEU, Marie. 2009. *Panorama d'une compagnie de ballet (les Grands Ballets Canadiens, 1957-1977) : la concrétisation d'une vision*. Thèse de doctorat. Montréal : Université de Montréal.
- BRENIEL, Pascale. 1987. « 'Les débuts de la danse furent merveilleusement difficiles' - Ludmilla Chiriaeff ». *La Presse*, 31 octobre.
- CROZIER, Michel et Erhard FRIEDBERG. 1977. *L'acteur et le système*. Paris : Le Seuil.
- FONDS D'ARCHIVES LUDMILLA CHIRIAEFF (FALC). Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ).
- FORGET, Nicolle. 2006. *Chiriaeff : danser pour ne pas mourir*. Montréal : Éditions Québec Amérique.
- GAGNIER, Lise. 2017. Entretien avec Marie Beaulieu, 30 août.

MARIE BEAULIEU

GINGRAS, Claude. 1966. « Carmina Burana : une réussite complète ». *La Presse*, 14 novembre.

HELLER, Zelda. 1971. « Leading the Dance », *The Montreal Star*, December 24: E14.

JOHNSON, Sydney. 1966. "Les Grands Ballets Canadiens: Exciting 'Carmina Burana'." *The Montreal Star*, 14 novembre.

KOLB, Alexandra. 2016. "Wigman's Witches: Reformist, Orientalism, Nazism." *Dance Research Journal*, 48 (2): 26- 43.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD. 1989. *Histoire du Québec contemporain* (2^e éd., vol. II). Montréal : Les Éditions du Boréal.

LORRAIN, Roland. 1973. *Les Grands Ballets Canadiens ou cette femme qui nous fit danser*. Montréal : Du Jour.

LUFT, Uriel. 2005. Entretien avec Marie Beaulieu, 9 février.

SMITH, Cheryl A. 2000. "Stepping out": *Canada's early ballet companies, 1939-1963*. Thèse de doctorat. Toronto : Université de Toronto 2000.

TEMBECK, Iro. 1991. *Danser à Montréal : germination d'une histoire chorégraphique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec à Montréal.

WARREN, Vincent. 2005. Entretien avec Marie Beaulieu, mars.