

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Panorama d'une compagnie de ballet
(Les Grands Ballets Canadiens, 1957-1977) :
la concrétisation d'une vision

Par
Marie Beaulieu

Département de kinésiologie

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
En vue de l'obtention du grade de philosophiae Doctor (Ph.D.)
en Sciences de l'activité physique

28 août 2008



GV

201

USY

2009

V'006



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :
Panorama d'une compagnie de ballet
(Les Grands Ballets Canadiens, 1957-1977) :
la concrétisation d'une vision

présentée par
Marie Beaulieu

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Yvan Girardin
président-rapporteur

Rose-Marie Lèbe
directrice de recherche

François Colbert
membre du jury

Selma Odom
examinatrice externe

Louise Béliveau
doyenne de la FES

RÉSUMÉ

Panorama d'une compagnie de ballet (Les Grands Ballets Canadiens 1957-1977) : la concrétisation d'une vision

Un moteur important du développement artistique québécois et canadien en danse a été et demeure la compagnie des Grands Ballets Canadiens de Montréal (GBCM). Fondée à l'aube de la révolution tranquille (1957), terreau fertile à l'épanouissement de la créativité de plusieurs de nos artisans des arts de la scène, elle a été la seule compagnie de danse, et plus spécifiquement de ballet (toutes orientations artistique et esthétique confondues), à survivre si longtemps au Québec.

Le but de l'étude a été de saisir comment une vision artistique se matérialise, comment les artistes impliqués s'organisent au sein d'une institution à vocation artistique et dans quels rapports ils agissent et s'influencent mutuellement. Dans un premier temps, la recherche a consisté à constituer un corps de connaissances sur la compagnie de ballet, au cours de ses vingt premières années d'existence. Nous avons dressé un portrait historique (1957-1977) en faisant ressortir les individus, les objectifs artistiques et les œuvres importantes qui ont jalonné son parcours. Tout au long du travail, nous avons tenté de circonscrire les événements marquants en lien avec les conjonctures politique, social, économique et culturel qui ont permis son développement.

La collecte des données et leur analyse ont été traitées en regard de l'approche historique pour mieux circonscrire l'événementiel, analyser les effets du temps et interpréter les faits. Nous avons exposé la structure artistique et la culture de gestion de la compagnie grâce au modèle organisationnel de Pierre G. Bergeron (1995) et l'analyse de la dynamique s'est élaborée selon l'approche sociologique de Michel Crozier et Erhard Friedberg (1977).

L'orientation de notre recherche a permis de mettre en lumière la dynamique artistique interne et de comprendre la complexité des liens artistiques et interpersonnels des composantes en présence au sein des GBCM et à suivre leur évolution dans le temps. Nous avons été à même d'expliquer le processus de prise de décision en vue de l'élaboration d'un répertoire pour construire une image artistique conforme à la vision du directeur artistique et de comprendre ce qui a justifié cette vision et les choix prévus pour la rencontrer.

GRANDS BALLETS CANADIENS- LUDMILLA CHIRIAEFF- HISTOIRE -
ARTISTIQUE - ŒUVRES - MISSION - VISION- GESTION- COMPAGNIE DE
DANSE- INSTITUTION

RESUME

Panorama of a ballet company
 (Les Grands Ballets Canadiens 1957-1977):
 the concretization of a vision

Since its inception in 1957, Les Grands Ballets Canadiens de Montreal (GBCM) has played and continues to play a leading role in the artistic development of dance in Quebec and Canada. Established during Quebec's "Tranquil Revolution" which saw a rapid blossoming of activity in the performing arts, "Les Grands" was the only dance company to exist in the province. While no longer the only dance company in Quebec it has endured as an artistic institution and outlasted all other artistic initiatives and aesthetic styles seen in Quebec dance.

The goal of this study was to understand how their artistic vision materialized and to determine how mutual influences among the artists catalyzed and led them to establish an artistic institution. The research consisted primarily of finding historic documentation about "Les Grands" during its first twenty years (1957-1977). From this research, an historic portrait was drawn highlighting the individuals, artistic objectives and repertoire which colored this period. Throughout the research, an attempt was made to circumscribe the political, social, economic and cultural events which permitted the artistic development of the company.

The data collection and analysis were treated with an historic approach to insure that the facts and events surrounding the early years of the GBCM would be interpreted in their historic context. The organizational model of Pierre G. Bergeron (1995) was used to systematize and describe the artistic structure and the management style of the company. The dynamics of the company were analyzed according to the sociological approach elaborated by Michel Crozier and Erhard Friedberg (1977).

The orientation of this research has shed light on the dynamics within the company and the complex mesh of artistic and interpersonal ties present at the beginning and continuing to influence the GBCM as it evolved through time. This research has tried to explain the choice of dance repertoire used to portray the artistic director's vision. The same line of inquiry has been used to understand who conceived of the company's artistic vision, and what factors influenced the decision making process underlying that vision.

GRANDS BALLETS CANADIENS - LUDMILLA CHIRIAEFF - HISTORY-
 ARTISTIC - ŒUVRES - MISSION -VISION - MANAGEMENT -DANCE
 COMPANY- INSTITUTION

LA TABLE DES MATIÈRES

Première partie : présentation du sujet

Chapitre I : INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	p. 01
Motivations personnelles.....	p. 03
Cheminement d'une réflexion personnelle.....	p. 05
La question de recherche.....	p. 05
Pertinence du choix du sujet de recherche.....	p. 05
Objectifs de recherche.....	p. 07
Question de recherche.....	p. 08
Problématique.....	p. 10
Limitations de l'étude.....	p. 11

REVUE DE LITTÉRATURE

Les modèles de présentation de deux compagnies canadiennes.....	p. 13
La recherche sur les compagnies de ballet dans le monde.....	p. 20

MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

La méthode qualitative.....	p. 24
L'approche historique.....	p. 25
Complexité du travail de l'historien.....	p. 26
Limites et pertinence des sources.....	p. 26
Comprendre et expliquer.....	p. 28
Phénomène de cause à effet.....	p. 30
Démarche méthodologique dans le cadre de la recherche.....	p. 32
Sources premières.....	p. 32
Méthodes d'investigation.....	p. 36
Étapes de la recherche.....	p. 39
Traitement des données.....	p. 40
Modèle d'écriture.....	p. 42

Deuxième partie : le contexte**Chapitre II : L'ENVIRONNEMENT DE LA COMPAGNIE**

Introduction.....	p. 44
1945-60 : contexte économique.....	p. 46
1945-60 : contexte politique.....	p. 47
1945-60 : contexte social.....	p. 47
1945-60 : contexte culturel/artistique.....	p. 48
1945-60 : contexte artistique professionnel.....	p. 50
Les mouvements déterminants de la naissance des GBC de la période 1945-60	p. 56
Conclusion sur la période 1945-60	p. 60
La période 1960-1980 : Introduction	p. 61
1960-80 : contexte économique.....	p. 61
1960-80 : contexte politique.....	p. 62
1960-80 : contexte social.....	p. 63
1960-80 : contexte culturel/artistique.....	p. 64
1960-80 : contexte artistique professionnel.....	p. 65

Les mouvements déterminants de développement des GBC de la période 1960-80	p. 67
Conclusion sur la période 1960-80	p. 73
Conclusion.....	p. 74

Troisième partie : Portrait de la compagnie

Chapitre III : LES PERSONNES MARQUANTES DE LA COMPAGNIE :

1957-1977.....	p. 77
----------------	-------

LA DIRECTION ARTISTIQUE

LUDMILLA CHIRIAEFF

Sa personnalité.....	p. 79
Ses compétences professionnelles.....	p. 82
Son ambition artistique.....	p. 86

ERIC HYRST

Sa personnalité.....	p. 87
Ses compétences professionnelles.....	p. 88
Son ambition artistique.....	p. 94

Des passages furtifs.....	p. 95
---------------------------	-------

ANTON DOLIN

Sa personnalité.....	p. 100
Ses compétences professionnelles.....	p. 102
Son ambition artistique.....	p. 103

FERNAND NAULT.....

Sa personnalité.....	p. 105
Ses compétences professionnelles.....	p. 107
Son ambition artistique.....	p. 109

BRIAN MACDONALD

Sa personnalité.....	p. 112
Ses compétences professionnelles.....	p. 114
Son ambition artistique.....	p. 116

BRYDON PAIGE

Sa personnalité.....	p. 120
Ses compétences professionnelles.....	p. 121
Son ambition artistique.....	p. 123

LES GESTIONNAIRES

URIEL LUFT

Sa personnalité.....	p. 127
Ses compétences professionnelles.....	p. 128
Son projet.....	p. 129

RICHARD d'ANJOU

Sa personnalité.....	p. 132
Ses compétences professionnelles.....	p. 133
Son projet.....	p. 134

COLIN McINTYRE

Sa personnalité.....	p. 136
Ses compétences professionnelles.....	p. 137
Son projet.....	p. 137

Conclusion.....	p. 138
-----------------	--------

Chapitre IV : LES OBJECTIFS ARTISTIQUES ORGANISATIONNELS DES GRANDS BALLETS CANADIENS.....	p. 143
I . La vision.....	p. 145
II . L'énoncé de mission.....	p. 146
III . Les valeurs.....	p. 149
1 . la passion.....	p. 150
2 . le dépassement de soi.....	p. 151
3 . le respect de l'autorité.....	p. 152
3.1 : culture organisationnelle de type familial.....	p. 153
3.1.1 : un noyau d'artistes fidèles.....	p. 153
3.1.2 : jeu des titres et fonctions individuelles.....	p. 154
3.2 : culture organisationnelle de type autocratique.....	p. 156
3.2.1 : prise de décision unilatérale.....	p. 156
3.2.2 : climat de compétition.....	p. 157
4 : ambiguïté face au vedettariat.....	p. 158
4.1 : utilisation de vedettes sur une base permanente.....	p. 158
4.2 : utilisation de vedettes sur une base ponctuelle.....	p. 162
4.3 : fabrication de ses propres vedettes.....	p. 163
5 : la distanciation entre les domaines administratif et artistique.....	p. 164
5.1 : affirmation de l'autorité artistique.....	p. 164
5.1.2 : mise en place d'un comité artistique.....	p. 165
IV : LES OBJECTIFS.....	p. 168
1. fonder des institutions.....	p. 171
1.1 : établir une compagnie de ballet.....	p. 171
1.1.1 : recruter des danseurs.....	p. 172
1.1.2 : recruter des collaborateurs.....	p. 173
1.2 : fonder une école.....	p. 175
1.2.1 : dispenser un enseignement de qualité à la population.....	p. 176
2. produire des spectacles.....	p. 177
2.1 : construire une salle de spectacle dédiée à la danse.....	p. 177
2.1.1 : danser sur scène.....	p. 179
3. assurer la relève artistique.....	p. 179
3.1 : mettre sur pied un programme de formation professionnelle.....	p. 180
3.1.1 : développer un bassin de danseurs formés à l'interne.....	p. 180
3.2 : former des chorégraphes.....	p. 185
3.2.1 : organiser des ateliers chorégraphiques.....	p. 185
4. développer un public de tout âge.....	p. 188
4.1 : intéresser les enfants.....	p. 188
4.1.1 : créer des spectacles-jeunesse.....	p. 189
4.1.1 : alimenter le sens de l'émerveillement.....	p. 193
4.2 : intéresser les adultes.....	p. 198
4.2.1 : créer un répertoire diversifié.....	p. 198

Chapitre IV : LES OBJECTIFS ARTISTIQUES ORGANISATIONNELS DES GRANDS BALLETS CANADIENS (SUITE)

4.2.2 : réaliser des tournées.....	p. 204
a) Jacob's Pillow.....	p. 205
b) L'Europe.....	p. 210
c) L'Amérique du Sud.....	p. 225
4.2.3 : offrir des abonnements de saison.....	p. 236
4.2.4 : assurer une visibilité télévisuelle.....	p. 240
4.2.5 : souligner les événements spéciaux.....	p. 240
5. atteindre une reconnaissance internationale.....	p. 247
5.1 : développer un nouveau répertoire.....	p. 250
5.1.1 : s'ajuster aux tendances chorégraphiques internationales.....	p. 251
5.2 : hausser le niveau technique.....	p. 253
5.2.1 : augmenter le niveau de difficultés du répertoire.....	p. 254
5.2.2 : modifier les exigences chorégraphiques.....	p. 255
5.3 : consulter pour la réalisation des tournées.....	p. 258
5.3.1 : réaliser des tournées structurées.....	p. 258
6. assurer le financement récurrent.....	p. 261
6.1 : planifier les actions internes de financement.....	p. 262
6.1.1 : organiser des campagnes de financement.....	p. 263
6.1.2 : organiser des galas bénéfiques.....	p. 270
6.2 : obtenir du financement récurrent des gouvernements.....	p. 273
6.2.1 : créer des liens avec le milieu politique.....	p. 275
a) le pouvoir municipal.....	p. 275
b) le pouvoir fédéral.....	p. 276
c) le pouvoir provincial.....	p. 287
Conclusion.....	p. 304

Chapitre V : LES ŒUVRES

Introduction.....	p. 305
LES ŒUVRES PATRIMONIALES	
Noces.....	p. 306
Sea Gallows.....	p. 313
Tam Ti Delam.....	p. 319
LES ŒUVRES DU RÉPERTOIRE DE L'ÉPOQUE ROMANTIQUE.....	p. 324
La Fille mal gardée.....	p. 324
Le Bal des cadets.....	p. 333
Giselle.....	p. 336
LES ŒUVRES MONUMENTALES DANS UN ESPRIT NÉO-CLASSIQUE	
Carmina Burana.....	p. 345
Symphonie de Psalms.....	p. 354
Tommy.....	p. 360
Conclusion.....	p. 375

Quatrième partie : facteurs et dynamique**Chapitre VI : FACTEURS DÉTERMINANTS DE SURVIE ET DE DÉVELOPPEMENT : LES GRANDS BALLETS CANADIENS DE 1957 À**

1977.....	p. 379
LES FACTEURS INTERNES.....	p. 380
1 : un initiateur : une inspiration	
1.1 : des atouts personnels.....	p. 380
1.2 : des qualités de leader.....	p. 381
1.3 : des dons de politicien.....	p. 383
2 : un projet artistique: une osmose	
2.1 : un projet solide.....	p. 385
2.2 : un projet cohérent.....	p. 386
2.3 : un projet maintenu dans le temps.....	p. 386
3 : une organisation artistique : un paradoxe.....	p. 392
3.1 : un contrôle unique et bicéphale.....	p. 392
3.2 : une interdépendance des secteurs artistique et administratif.....	p. 396
3.3 : les liens avec les danseurs.....	p. 400
3.3.1 : l'illusion nécessaire.....	p. 400
3.3.2 : le lien de confiance.....	p. 405
3.3.3 : la manipulation.....	p. 409
3.3.4 : un support fidèle de l'équipe de production.....	p. 412
LES FACTEURS EXTERNES	
4 : un réseau de professionnels : une action commune.....	p. 413
4.1 : les collaborateurs artistiques.....	p. 414
4.2 : les journalistes.....	p. 414
4.3 : les professionnels de la danse.....	p. 415
5 : les alliances stratégiques : un pacte social.....	p. 417
5.1 : les gens d'affaire et la gent politique.....	p. 419
5.2 : les accointances.....	p. 424
6 : les orientations de la politique canadienne : un pouvoir d'influence.....	p. 425
6.1 : les décisions politiques.....	p. 425
6.2 : l'exclusivité du marché du Québec.....	p. 430
6.3 : l'immigration.....	p. 431
Conclusion.....	p. 433

Cinquième partie : retour critique sur la thèse**Chapitre VII : CONCLUSION GÉNÉRALE**

Adéquation entre outils et analyse.....	p. 436
L'écriture.....	p. 438
Certaines zones incomplètes.....	p. 438
Des individus intuitifs et l'influence du temps.....	p. 439
L'utilisation future de la recherche.....	p. 440
Conclusion.....	p. 441

Les sources documentaires.....	p. 442
ANNEXE I.....	p. XI
Exemples des guides d'entrevues semi-structurées	
ANNEXE II.....	p. XII
Exemples de verbatim des entrevues (2005)	
ANNEXE III.....	p. XIII
Paysage culturel des années 1920-1960 et des années 1960-1990	
ANNEXE IV.....	p. XIV
Biographie sommaire des personnes importantes du personnel artistique de la compagnie	
ANNEXE V.....	p. XV
Reproduction schématique de la hiérarchie et description des objectifs organisationnels du modèle de Pierre G. Bergeron (1995)	
ANNEXE VI.....	p. XVI
Tableau interprétatif des objectifs artistiques organisationnels de la compagnie des Grands Ballets Canadiens selon le modèle de Pierre G. Bergeron (1995)	
ANNEXE VII.....	p. XVII
Tableau démographique des danseurs des Grands Ballets Canadiens de 1957 à 1977	
ANNEXE VIII.....	p. XVIII
Répertoire des fonds gouvernementaux attribués aux Grands Ballets Canadiens de 1957 à 1977	
ANNEXE IX.....	p. XIX
Chronologie des activités de la compagnie	
ANNEXE X.....	p. XX
Liste des présidents du Conseil d'administration de la compagnie des Grands Ballets Canadiens de 1957 à 1977	
ANNEXE X.....	p. XXI
Émissions de télévision associées aux Grands Ballets Canadiens de 1957 à 1977	
ANNEXE XII.....	p. XXII
Catégories de membres des amis des Grands Ballets Canadiens de 1965	
ANNEXE XIII.....	p. XXIII
Facteurs déterminants de survie et de développement : les Grands Ballets Canadiens de 1957 à 1977	

LISTE DES ABRÉVIATIONS :

ABT : American Ballet Theatre

AIT : Archives Iro Tembeck

BNC : Ballet National du Canada

CAC : Conseil des Arts du Canada

CACUM : Conseil des Arts de la Communauté urbaine de Montréal

CSC : Clercs de St-Croix

ESBQ : École supérieure de ballet contemporain

GBC : les Grands Ballets Canadiens

GBCM : les Grands Ballets Canadiens de Montréal

FALC : Fonds d'archives Ludmilla Chiriaeff

MAC : ministère des Affaires culturelles

MBT : Montreal Theatre Ballet

NYCB : New York City Ballet

PdA : la Place des Arts

RWB : Royal Winnipeg Ballet

SRC : Société Radio-Canada

ABRÉVIATIONS DES ENTREVUES :

B.P. : Brydon Paige

F.N. : Fernand Nault

L.H.B. : Linde Howe-Beck

M.B. Marie Beaulieu

N.F. : Nicole Forget

U.L. : Uriel Luft

S.B. : Sasha Belinsky

V.W. : Vincent Warren

À Milenka Niederlova
qui m'a transmis l'amour de la danse
sans quoi cet ouvrage n'aurait pu se réaliser

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement toutes les personnes qui m'ont soutenue et encouragée tout au long de ce travail de recherche. D'abord mon époux Mario, qui fut le premier et le dernier regard critique et logistique. Son support fut déterminant dans les moments intenses et difficiles. Mes enfants, Alexis et Émilie, présences discrètes, aimantes et admiratives que je n'aurais jamais voulu décevoir. Ma directrice Rose-Marie Lèbe qui a apporté de nombreux commentaires et des changements judicieux. Elle m'a suivie au-delà de la retraite. Mes correcteurs informels : Marie-Josée Hardy, Nicolle Forget, Pierre Boucher dont la générosité de leur temps n'ont eu d'égal que leurs critiques pertinentes et le partage de leurs connaissances. Thérèse Bouchard, Liette Michaud et Valéry Guérard, mes assistantes à la gestion du Département de danse, dont la qualité du travail et les initiatives ont favorisé des périodes intenses d'écriture. Les collègues de mon département qui m'ont accordé des conditions facilitantes pour accomplir ce projet. Valérie Lessard, jeune assistante fiable, organisée et efficace. Marie-Claude Berthiaume, archiviste du Fonds d'archives Ludmilla Chiriaeff qui a déployé tous les efforts possibles pour trouver les documents inédits et précieux. Enfin, je veux remercier tous les artistes qui, par leur témoignage ont collaboré à la récolte de la matière première de la thèse. Je salue particulièrement Messieurs Fernand Nault et Brydon Paige, qui nous ont quittés depuis le début de ces travaux et qui, même malades, ont donné de leur temps malgré un souffle court pour m'aider à réaliser mon projet.

PREMIÈRE PARTIE

(présentation du sujet)

Chapitre I

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'historien est tout à la fois en position d'extériorité par rapport à son objet, en fonction de la distance temporelle qui l'en éloigne, et en situation d'intériorité par l'implication de son intentionnalité de connaissance.

(François Dosse 2006, p. 19)

INTRODUCTION GÉNÉRALE

En raison de l'orientation de ce projet de recherche et de l'objet d'étude, la méthode qualitative a été retenue avec une approche respectueuse des exigences et des paramètres de l'approche historique. Ces deux aspects seront justifiés dans la section traitant de la méthodologie de la recherche. Tout d'abord, il apparaît important d'informer le lecteur des motivations du chercheur. Elles sont déterminantes dans le cadre d'une recherche qualitative car elles permettent de comprendre le cheminement de la personne investie dans le projet. En effet, le chercheur doit reconnaître et pouvoir s'expliquer dans quelle mesure ses valeurs et croyances influencent ses choix, les questions qu'il étudie, les méthodes qu'il choisit, les théories qu'il échafaude. Son investigation est grandement influencée par ses perceptions. Les éléments retenus aux fins de son analyse sont ceux qu'il comprend. Se soumettre à l'exercice de circonscrire des tendances avouées, permet d'identifier en quoi consiste certaines dispositions préétablies. Ainsi, le chercheur doit tenter de distinguer, à tout moment, ce qui tient lieu de préjugé et du sens possible de son interprétation des données afin de départager la piste la plus « véridique » de l'illusion la plus dangereuse possible (Tousignant, 1993). La lucidité envers ses propres limites fait partie des facteurs inhérents à considérer dans un modèle de recherche qualitative.

Une approche de neutralité est préconisée par certains auteurs comme l'expliquent Poupart et al. (1997, p. 32). Cependant, notre formation en recherche qualitative à la maîtrise et la lecture d'ouvrages sur cette question (Tousignant, 1993; Muchielli, 1996; Gauthier, 2000) orientent davantage l'étude vers « l'acceptation d'une subjectivité consciente et éclairée du chercheur « ayant un souci de véracité », plutôt que de prétendre « être vrai » le fruit de ses recherches (Dray, 1981, p. 55).

Ainsi, la première section de ce chapitre sera écrite au « je » car elle témoigne de motivations personnelles, explique le cheminement des réflexions à l'origine du travail de recherche dans une orientation spécifique et explique comment a émergé le désir de formuler et de répondre à une question de recherche.

MES MOTIVATIONS PERSONNELLES

Mon intérêt pour la danse remonte à mon très jeune âge. À six ans, ma mère m'invite à un spectacle de ballet présenté par les Grands Ballets Canadiens (GBC) dans ma région, à Chicoutimi. Durant le spectacle, je suis subjugué par un ballet appelé *Sea Gallows* (1959). Le souvenir de la danseuse soliste, inspirante et inspirée, m'incite à tenter de reproduire cette émotion dans le sous-sol de la résidence familiale; je danse l'histoire de la chorégraphie, à ma façon, sur des musiques de toutes sortes.

Je n'hésite donc pas à accepter l'offre de ma mère de suivre des cours de ballet dans une nouvelle école de danse avec un professeur de Montréal. Force du destin, il s'agit de la danseuse du ballet *Sea Gallows*, maintenant engagée dans une nouvelle carrière de professeure à l'Académie de Ballet du Saguenay. De huit à quinze ans, Milenka Niederlova m'insuffle la même passion pour la danse que je lui avais vue déployée sur scène quelques années auparavant. Bon an mal an, ma passion ne se dément jamais, au plus, elle se transforme.

Mon lien avec les GBC se perpétue tout au long de mon adolescence puisque dès l'âge de treize ans, je bénéficie de bourses d'études à l'Académie des Grands Ballets Canadiens à chaque été. Pendant cinq semaines, je peux contempler, à loisir, les danseurs, objets de mon admiration lorsque je feuillète les programmes souvenirs de la Compagnie. Je les accumule dans ma bibliothèque au fil des représentations (ils sont vendus à chacun de leur passage dans ma région). Entre chaque cours, j'observe les danseuses et danseurs professionnels, affairés à leurs répétitions. Ils attisent mon désir de devenir danseuse.

À quinze ans, je profite d'une bourse d'études à temps plein. Je vis au quotidien avec mes idoles et apprends à mieux maîtriser les exigences d'une carrière d'artiste en danse. Puis,

je suis engagée dans une compagnie appelée Entre-Six. Elle correspond davantage à mes aspirations et possibilités. J'ai compris rapidement que mes bases techniques ne me permettent pas de rivaliser avec ceux et celles qui ont été formés à l'Académie des GBC depuis leur plus jeune âge. À dix-sept ans, je peux ainsi vivre mon rêve (saison 1976-1977).

Plus tard, je suis engagée à titre de répétitrice dans la compagnie de danse Eddy Toussaint (de 1986 à 1988). Comme lors de mon expérience avec Entre-Six, j'évolue au sein d'une institution dont la vocation l'amène à faire de longues et de fréquentes tournées à une époque où c'est exceptionnel au Québec. J'apprends beaucoup du métier de danseur dans des situations diverses et difficiles. De plus, je suis appelée à voyager souvent seule pour remonter des ballets à l'étranger au sein d'autres troupes. Cela me permet d'évaluer de nouveaux niveaux d'excellence, de vivre dans des modèles différents de gestion et d'organisation des compagnies américaines et européennes. Puis, j'assume la direction du ballet de la troupe de danse de l'Opéra de Nice en France (saison 1988-1989).

Mon implication professionnelle de répétitrice et d'assistante-chorégraphe donne une nouvelle assise à ma réflexion sur le travail de l'artiste en danse. Je développe un nouvel intérêt pour le fonctionnement d'une compagnie de ballet. Je baigne dans cette réalité, confrontée aux exigences de la dynamique artistique au quotidien. J'ai l'obligation de tenir compte de multiples enjeux présents ou inscrits dans une perspective d'avenir et je dois ajuster mes actions et décisions aux aléas de la vie d'une compagnie de danse souvent maintenue dans un état de survie relatif. Les deux compagnies dans lesquelles je me suis investie ont connu une grande popularité au Québec et au Canada avant de mourir abruptement du jour au lendemain pour des raisons totalement différentes, sans que ce soit relié à mon passage.

Mes études au premier et deuxième cycles universitaires en danse, au début de la trentaine, sont le prolongement de la réflexion entreprise durant ma carrière professionnelle, c'est-à-dire observer des phénomènes relatifs à ma discipline et m'appliquer à les comprendre, nourrir ma démarche d'artiste et exercer ma profession de façon éclairée. Travailler à un doctorat n'a pas échappé non plus à ce processus, entrepris avec la ferme intention de répondre à certaines questions, issues de mon cheminement.

Cheminement d'une réflexion personnelle

Ma démarche aux études avancées est grandement motivée par le désir de comprendre une nouvelle dimension de la pratique de la danse : la dynamique et les facteurs déterminants de la survie d'une compagnie de ballet, les rapports de ses membres entre eux et avec les partenaires externes. Le germe s'est progressivement manifesté lors de mes expériences professionnelles et durant mes différents niveaux de scolarité.

J'envisage d'entreprendre une recherche dont l'objet d'étude est la compagnie des GBC : son parcours dans le temps et son organisation. Cette compagnie a contribué à ma formation, a nourri mes aspirations, m'a permis de faire carrière en danse et m'a donné la possibilité d'ajuster mes velléités de danseuse à la vie réelle d'une artiste de la danse.

LA QUESTION DE RECHERCHE

Pertinence du choix du sujet de recherche

Choisir de s'intéresser à la recherche en danse, c'est accepter de s'investir dans une démarche de défricheur. La danse comme objet de recherche historique souffre d'un manque d'intérêt au Québec. La bibliographie sur l'histoire de la danse au Québec est à ce point limitée que l'on peut facilement compter les ouvrages de référence sur les doigts d'une seule main. Fouiller un aspect de l'histoire de la danse dans ces conditions ne peut que permettre l'avancement de la connaissance sur une facette de son histoire et de son développement.

Un moteur important du déploiement artistique québécois et canadien de la danse est et demeure la compagnie des GBCM¹. Fondée en 1957, à l'aube de la révolution tranquille (terreau fertile à l'épanouissement de la créativité de plusieurs de nos artisans des arts de la scène), elle a été la seule compagnie de danse, et plus spécifiquement de ballet (toutes orientations artistique et esthétique confondues), à survivre si longtemps (50 ans

¹ Il y a eu un changement de nom en 2001. On a rajouté : « de Montréal ». Cela dit, nous emploierons la dénomination d'origine quand nous faisons référence à la période couverte par cette étude et la dénomination plus récente quand nous parlons de la compagnie aujourd'hui.

d'existence) au Québec. Aujourd'hui, la compagnie des GBCM est une des institutions les plus importantes au Québec et au Canada².

Cela étant dit, elle a suscité peu d'écrits substantiels, ici ou ailleurs, même si sa fondatrice et certains de ses danseurs et chorégraphes se retrouvent dans les ouvrages de synthèse ou dictionnaires³ au sujet de la danse canadienne et internationale. Cette reconnaissance confirme le rôle important de la compagnie dans l'histoire et la vie artistique canadienne. Cependant, aucune attention n'a débordé ce type d'ouvrage documentaire à part une exception : la thèse de Cheryl Smith (2000).

Les membres de la communauté artistique canadienne se sont intéressés prioritairement à la compagnie du Ballet National du Canada (BNC) et au Royal Winnipeg Ballet (RWB). Les GBCM ne représentant qu'un intérêt secondaire⁴ arrivent loin derrière. Au contraire, Cheryl Smith (2000) traite des trois grandes compagnies à partir de critères communs. Plus particulièrement, elle retrace les événements à l'origine de la fondation des trois compagnies, présente les femmes qui les ont créées et procède à une analyse des éléments nécessaires à leur organisation et à leur survie dans les premières années de leur existence⁵.

Le seul ouvrage disponible sur une partie de l'histoire des GBC ou plutôt sur sa fondatrice, Ludmilla Chiriaeff, date de 30 ans. Il s'agit du livre *Cette femme qui nous fit danser* de Roland Lorrain publié en 1973. Il ne contient aucune bibliographie sauf quelques références partielles incluses dans le texte et jamais répertoriées malgré le poids imposant d'informations de l'ouvrage ; ses chapitres constituent une présentation ampoulée du travail de Mme Chiriaeff. Dès lors, il ne saurait être qualifié « d'historique »

² La revue de presse permet de constater que la compagnie des GBCM est toujours mentionnée et comparée à d'autres institutions de prestige : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Théâtre du Nouveau Monde quand il s'agit de discuter de leur financement et de leur rayonnement dans notre société (Macduff, 2 juin, 2004; Baillargeon, 2004).

³ Trois ouvrages de ce type illustrent notre affirmation : le *Dictionnaire de la danse* (Le Moal, 1999), *L'Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada* (Adams, 2000) et *Dance Canada : An illustrated History* (Wyman, 1989).

⁴ La bibliographie de la thèse de doctorat de Smith (2000) est éloquent à cet égard. Dans les sources premières apparaissent trois fois plus de documents sur le BNC que sur les deux autres compagnies. De plus, les deux seuls livres parus sur les GBC sont considérés des sources secondaires par l'auteur.

⁵ Dans le cas des GBC, elle couvre la période des Ballets Chiriaeff (52-58) puis celle qui va de la fondation (1957 à 1963, année où ils seront reconnus par le Conseil des arts du Canada (CAC) comme compagnie de ballet majeure au Canada avec un financement au fonctionnement (Rapport annuel du CAC, 1963).

selon les normes scientifiques de recherche, en l'absence d'un minimum d'analyse et d'un discours critique nuancé. Il faut contre-vérifier toutes les affirmations de l'auteur et les mettre en perspective avec prudence.

Un autre ouvrage traite succinctement de la fondation des GBC et de sa fondatrice. L'information disponible est concentrée en un seul chapitre dans un livre dont l'objectif est de poser les jalons d'une histoire chorégraphique à Montréal au XX^e siècle. Il ne s'agit pas d'un ouvrage analytique mais plutôt d'un exposé événementiel (Tembeck, 1991). Il rejoint la forme encyclopédique et succincte de l'information disponible évoquée auparavant.

Au-delà de l'importance de constituer un corps de connaissances sur la plus importante compagnie de ballet du Québec, l'objet de recherche est fascinant. Les GBCM s'inscrivent, en regard de leur développement, dans une dynamique semblable à celle des grandes compagnies de réputation internationale : standardisation du niveau technique des danseurs, ajustement aux critères d'excellence de haut niveau, répertoire classique et néo-classique. Ce répertoire correspond à celui des autres compagnies de même envergure⁶ avec à leur tête un directeur reconnu par une carrière prestigieuse dont les réussites artistiques antérieures⁷ garantissent le succès futur.

Objectifs de recherche

Travailler sur l'histoire et l'organisation d'une compagnie québécoise donne, dans un premier temps, une quantité importante d'informations sur notre patrimoine culturel et artistique et, dans un deuxième temps, permet de cibler un type de compréhension

⁶ Répertoire des programmes souvenirs sur une période de 15 ans du BNC, du RWB, du NYCB (New York City Ballet) de George Balanchine et des Ballets du XX^e siècle de Maurice Béjart.

⁷ Sur cette question, il est intéressant de citer en exemple, le dossier de presse qui célèbre les 40 ans d'existence des GBC. Une page étale largement la longue et prestigieuse feuille de route du directeur artistique Lawrence Rhodes et une autre celle du chorégraphe émérite Fernand Nault (programme souvenir des 40 ans (1998).

originale de la dynamique et du fonctionnement d'une compagnie de ballet. Cela constitue un sujet d'un intérêt nouveau⁸.

Dès lors, apprécier la complexité des rapports entre les différents éléments à l'origine d'un réseau d'influence dans une pratique artistique quotidienne au sein d'une compagnie, comprendre comment se définissent les choix artistiques de même qu'esthétiques et saisir comment ils s'inscrivent dans l'orientation d'une compagnie de ballet, tout cela lève le voile sur la source d'une dynamique interne de la danse à ce jour inexplorée. Nous y reviendrons dans la revue de littérature.

La question de recherche

Notre intérêt de recherche, exposé précédemment, a fait surgir la question suivante à trois volets: **Comment une compagnie de ballet s'organise-t-elle dans la poursuite de la réalisation de son mandat artistique à différents moments de son existence (fondation, années de développement), quels sont les facteurs déterminants de survie et de développement et quelle dynamique engendrent-ils ?**

Dès lors, des sous-questions surgissent. Au premier volet : quel type de professionnel est sollicité ? Qui prend les décisions ? Comment la raison d'être, les personnes et le choix d'un répertoire s'arriment-ils ? Quelle est la structure artistique que cela génère ? Au deuxième volet : quels sont les facteurs qui justifient les choix artistiques et comment s'ajustent-ils les uns aux autres ? Comment la structure artistique évolue-t-elle dans le temps compte tenu des enjeux artistiques et esthétiques en cause et quelle est l'influence des facteurs sur le développement ? Dans quel environnement ? Au troisième volet : quels sont les facteurs d'organisation internes et externes de l'analyse qui ressortent en tant qu'éléments assurant la stabilité de la compagnie ? Comment le font-ils ?

Ce sera le but de cette étude : saisir comment les composantes en présence s'organisent entre elles au sein des GBC. Pour réaliser ce projet, nous avons choisi de dresser un

⁸ Une première revue de littérature nous permet de croire que ce sujet n'a pas encore été abordé en ce qui concerne une compagnie de ballet de même envergure c'est-à-dire incluant plus de 40 danseurs et ayant survécu près de 50 ans.

portrait de l'organisation présenté sous forme de fresque composée de différents éléments et leur transformation dans le temps. En premier, nous dresserons un portrait historique du milieu dans lequel est née et a évolué la compagnie. Il s'agit d'un survol historique général du Canada et du Québec, de 1950 à 1980. Nous essaierons de circonscrire les événements marquants de l'actualité en lien avec les conjonctures politique, sociale, économique et culturelle qui ont accompagné le développement des GBC. Puis, nous ferons le portrait des personnes phares de son développement et de sa survie. C'est un inventaire de certains membres du personnel artistique et administratif de la période des vingt premières années (1957-1977). Ensuite, nous tenterons de mettre en lumière les objectifs organisationnels et l'orientation artistique des GBC. Par la suite, nous dresserons le répertoire des œuvres marquantes. Il s'agit de présenter les ballets importants tout au long du parcours des GBC en lien avec le contexte historique et les moments charnières de son évolution. Enfin, à la lumière des chapitres précédents, nous identifierons les facteurs internes et externes qui ont guidé les choix artistiques et ont permis à la compagnie de survivre. Nous les exposerons en lien avec la dynamique interne qu'ils génèrent. Chaque chapitre est construit à partir d'un défrichage d'information le plus exhaustif possible par le biais des archives, coupures de presse, entrevues, ouvrages et vidéos.

Notre objectif principal consiste à tenter de cerner le plus possible la complexité des liens artistiques, interpersonnels et environnementaux des composantes en présence et suivre leur évolution dans le temps à travers la mise en place de la structure de la compagnie. Nous voulons nous investir plus à fond dans l'identification, l'analyse et la compréhension des différents facteurs au cœur de l'action artistique et saisir leur influence sur les choix esthétiques et stylistiques. Ils contribuent à l'élaboration d'un répertoire sous le règne d'une direction dans un temps défini. Nous avons choisi délibérément de dresser d'abord un portrait des différents aspects en vue de mieux procéder sous chaque rubrique à l'analyse des facteurs en présence, de déterminer leur importance et leur impact dans le processus de prise de décision en regard de l'élaboration d'un répertoire pour construire une image et circonscrire une orientation artistique. Nous voulons comprendre avec le plus de précision possible la vision à l'origine du projet de compagnie et les choix prévus pour la rencontrer.

La problématique

Notre seule compagnie de ballet professionnelle, les GBCM, a misé sur un système de prestige dans les quinze dernières années de son existence. L'engagement d'un américain (Lawrence Rhodes, 1989-1999), puis d'un européen de l'est (Gradimir Pankov, 1999-) soulignent ce même souci de projeter une image de marque. Tous deux ont eu des carrières florissantes⁹. Était-ce le cas au début des années 1960 ? Nous connaissons Ludmilla Chiriaeff, la fondatrice. Dans notre mémoire collective elle est devenue presque une légende mais nos connaissances sur son action de directrice demeurent superficielles. Elle est considérée la mère de la danse au Québec. Pourtant nous ne savons pas comment la compagnie s'est organisée et comment elle a réussi à survivre et à se développer. La personnalité charismatique de Mme Chiriaeff est-elle seule en cause ? L'analyse des vingt premières années de l'existence des GBC (1957-1977) est un départ pour mieux comprendre les facteurs déterminants de l'organisation et la survie de la compagnie.

Considérons aussi que le milieu de la danse est extrêmement hermétique. C'est un environnement souvent fermé sur lui-même d'où ne filtrent jamais les problèmes de gestion interne, de direction artistique ou de relations avec les danseurs¹⁰. Notre étude tente de mieux comprendre comment les membres d'une compagnie s'ajustent entre eux.

S'attaquer à l'ensemble des années d'existence de la compagnie était une entreprise trop vaste. Stratégiquement, il était préférable de cerner les vingt premières années soient celles de sa fondation et de son premier changement de garde pour mieux saisir les différences d'orientation et de positionnement artistique. Notre préoccupation correspond à un choix de vingt ans d'existence de façon fortuite : en faisant une chronologie des mandats artistiques, nous arrivons à ces dates précises. Comme il n'existe aucune biographie élaborée de la compagnie, ni aucun ouvrage exhaustif sur ces années, il était important de cerner la première période pour deux raisons : les acteurs de cette époque

⁹ Les notes des programmes souvenirs sont éloquentes. Réf : Bibliothèque de la danse.

¹⁰ À cet égard, peut-être assistons-nous au début d'un changement de mentalité. Le procès, que la première danseuse Kimberly Glasco a intenté à la direction artistique et administrative du BNC, a permis de questionner jusqu'où doivent aller le pouvoir et l'influence du directeur artistique au sein d'une compagnie de ballet et a permis de soulever des questions éthiques relatives au pouvoir de ce poste. Réf : les articles de presse et les minutes de la médiation juridique (Archives Iro Tembeck (AIT)).

disparaissent progressivement et il est nécessaire d'organiser l'information disponible des premières années pour éventuellement, se projeter dans un temps plus rapproché.

Ainsi, la compagnie des GBCM semble avoir toutes les caractéristiques d'une institution dont la reconnaissance est établie selon des normes internationales et dont la durée d'existence (50 ans) permet de mettre à jour les composantes d'une entreprise artistique, d'analyser le système de décision mis en place, de comprendre son mode de fonctionnement et de vérifier si le temps et les différentes directions ont modifié les façons de faire.

Cela étant dit, il serait présomptueux de croire que la mise en lumière du fonctionnement de la compagnie des GBC, à une certaine époque (les vingt premières années), permet de comprendre toute la complexité des choix d'une direction artistique. Nous sommes conscients des limites de l'entreprise.

Limitations de l'étude

Le fait de choisir une compagnie spécifique est une première limitation. Le mode de fonctionnement qui en surgira n'appartient qu'à elle-même. Il est impossible de prétendre établir un modèle standardisé à partir d'une organisation spécifique et de l'appliquer de façon systématique à d'autres compagnies de même taille. Ce n'est pas non plus le but de notre étude. Tout au plus acquérir de nouvelles connaissances sur la dynamique d'une compagnie de ballet dans la poursuite de ses objectifs artistique et esthétique pourrait permettre de poser le premier jalon d'une compréhension nouvelle, levant le voile sur la complexité d'un fonctionnement original dans un contexte de création artistique. Dans une étude subséquente, il serait alors possible de vérifier si le type de fonctionnement en présence est applicable à celui d'une autre compagnie ou vérifier s'il s'est maintenu dans le temps au sein de la même compagnie.

La quantité d'informations à débusquer est imposante en regard de l'aspect embryonnaire de la recherche en danse au Québec. Il est difficile d'imaginer pouvoir circonscrire le portrait de façon exhaustive et complète malgré toute la rigueur et la bonne foi dont nous

pourrions faire preuve. Certains aspects n'ont pas été traités, considérés moins importants pour les besoins de l'étude. C'est là le problème de l'historien : faire certains choix.

Enfin, un tel modèle ne servira à mettre en lumière que la **dynamique des dimensions artistique et esthétique**. Il ne concerne pas les autres aspects du fonctionnement d'une compagnie : entre autres, ceux relatifs à l'administration et à la gestion d'une entreprise à vocation artistique. Même s'il est inévitable de les aborder pour comprendre comment ces aspects influencent la prise de décision artistique, ils ne seront traités qu'en regard de leurs liens avec la dimension artistique.

Ainsi, de quoi disposions-nous comme matériel de départ ?

*L'histoire est en cela, même si elle n'est que
cela, le lieu privilégié où le regard s'inquiète.*
(François Dosse 2006, p. 65)

REVUE DE LITTÉRATURE

Nous avons mentionné que le travail de recherche sur l'histoire des GBCM est à peine esquissé dans l'élaboration d'un corps de connaissances historiques. Cette situation fait en sorte que toute recherche servant à mieux connaître la compagnie et à en dresser un portrait comporte un intérêt en soi qu'il soit question des individus, des événements ou des œuvres artistiques jalonnant son parcours historique. D'ailleurs, nous n'avons d'autre choix que de dresser un premier portrait chronologique, organisationnel, humain et artistique pour envisager toute recherche subséquente sur un aspect plus spécifique de la compagnie, de façon à s'assurer une base de données minimale, fidèle et adéquate. Au-delà de ce premier pas, de quelle façon sont présentées les sources historiques disponibles? Quels aspects touchent-elles ? De façon plus générale, quelle a été l'orientation de la recherche sur l'histoire des compagnies de ballet ?

Les modèles de présentation de deux compagnies canadiennes

Nous passerons rapidement sur les encyclopédies spécialisées de la danse qui présentent une chronologie générale des événements pour nous concentrer sur les ouvrages traitant des compagnies de ballet de façon plus détaillée. Les informations encyclopédiques arrivent à nous situer dans le temps, mais présentent peu de sens critique ou analytique.

Le fait qu'il n'existe rien d'exhaustif, de détaillé et de scientifique sur les GBCM est bien réel. Cette constatation ouvre une perspective troublante de la situation de la recherche historique en danse, plus particulièrement celle au sujet des compagnies canadiennes. Nous constatons un décalage entre les GBCM et les deux autres compagnies majeures de ballet du Canada (BNC et RWB), comparables par leur dimension, leur vocation et leur parcours. Les deux autres ont eu droit à des biographies plutôt détaillées de leur histoire chronologique, artistique et humaine. Elles ont au moins un bagage informatif répertorié. Tout cela manque dans le cas de toute étude au sujet des GBCM.

L'ouvrage le plus proche de notre intérêt de recherche est le livre *Power to rise* de James Neufeld (1996). Professeur de littérature anglaise à l'Université Trent, il a fait un travail de défrichage exceptionnel allant jusqu'à indiquer en annexe toutes les chorégraphies de tous les spectacles, de toutes les années et de toutes les tournées de la compagnie du BNC jusqu'en 1991. Cet appendice est précieux pour un chercheur intéressé à la compagnie. Il est aussi le fil conducteur de l'ouvrage et il a servi à bâtir la recherche. En effet le livre est construit à partir de la chronologie des événements artistiques de l'histoire de la compagnie et des personnes en cause. Les événements sont présentés dans les menus détails au fil du temps. Le livre pourrait fournir assez d'informations pour entreprendre une deuxième étape d'investigation c'est-à-dire répondre à notre question de recherche en ayant comme objet le BNC. Sans être vraiment analysés avec un souci de compréhension de l'ensemble, les faits sont exposés méticuleusement avec références à l'appui et les rapports entre les protagonistes sont judicieusement mentionnés avec la force du détail. Par exemple, on tente d'expliquer la démission de Celia Franca (1974) et le départ de James Kudelka (1981) en raison de conflits de personnalités. Cela dit, on ne pousse jamais l'analyse jusqu'à identifier un mode de fonctionnement interne ou la définition d'une dynamique de travail propre à la compagnie, l'aspect dont nous voulons traiter. De plus, comme le mentionne Smith (2000) :

« The book's only real problem is that it looks at the world from the point of view of the National Ballet. So, for example, where Neufeld is inclined to sympathize with the National Ballet when it was experiencing financial troubles, another observer might question the company's leadership or financial planning » (p. 28).

Il semble que personne ne se soit attardé à circonscrire toute l'information, si précieuse, disponible au sujet des GBCM comme cela a été fait pour les deux autres compagnies canadiennes. Aucun critique, scientifique ou amateur d'art n'a senti le besoin de faire le point sur la chronologie des événements sauf les dirigeants des GBC eux-mêmes dans leurs programmes souvenirs lors d'anniversaires importants¹. Qui plus est, la compagnie n'a jamais cherché à trouver un biographe et sortir une parution importante en vue de mieux se situer sur un échiquier artistique canadien, de faire valoir ses réalisations et de mettre en valeur ses particularités.

¹ Celui du 20^e anniversaire daté de mars 1978 et celui des 25 ans (1983).

Les différents biographes du RWB et du BNC ont mis davantage l'accent sur les détails factuels et chronologiques et dans tous les cas, ils ont véhiculé un certain nombre de mythes sur les fondateurs et les directions artistiques successives. Quelquefois commandés par les institutions elles-mêmes², les ouvrages se présentent comme un outil de propagande et de publicité davantage qu'une tentative d'analyse critique de l'évolution d'une compagnie de ballet (Smith, 2000, p. 26). On y aborde aucun sujet délicat susceptible de mettre en cause la compétence des protagonistes ; on tait tout conflit interne, sauf dans le livre *Power to rise* (Neufeld, 1996). L'intention première est davantage l'apologie des dirigeants. On y invoque leur détermination malgré les embûches, les coups du sort³ et les problèmes financiers auxquels ils ont été confrontés sans envisager la possibilité que les difficultés auraient pu venir de leur propre incompetence. La plupart du temps, on présente la compagnie comme un exemple de réussite artistique et l'on y insère une grande quantité de photos, reflet de ses qualités esthétiques et de son calibre. Aucune publication disponible de ce type ne saurait servir de modèle scientifique à notre recherche même si ces ouvrages sont des filons importants pour « éduquer et guider le public et pour représenter le genre artistique dans le public en évolution » (Kant, 1998, p. 240).

Dans d'autres cas de parutions, nous observons un certain sens critique et une analyse sommaire mais les auteurs n'incluent aucune référence bibliographique. Cela sème la confusion sur le travail de recherche et sa véracité, car nous ne disposons plus des informations qui ont été répertoriées et des impressions personnelles de l'auteur. Ou bien, si les sources sont présentées elles sont incomplètes, toute vérification des sources⁴ est impossible et leur probité est questionnable.

² Smith (2000) mentionne que ces deux ouvrages ont été commandés par les compagnies elles-mêmes: *Canada's National Ballet* (Whittaker, 1967) et *Dancing through Time : The First Fifty Years of Canada's Royal Winnipeg Ballet* (Dafoe, 1990).

³ Par exemple, le feu qui a ravagé les locaux de la compagnie du RWB dans la nuit du 7 au 8 juin 1954 (Idem).

⁴ Nous faisons référence au livre *Dance Canada : An Illustrated History* de Max Wyman (1989), critique de Vancouver. Son expertise du milieu de la danse est de longue haleine mais il nous met sur la piste de tentatives d'analyse sans jamais vraiment les développer. En revanche, il présente des événements en simultanéité ou en décalage entre les trois compagnies. Ces informations guident le lecteur attaché à une analyse événementielle plus substantielle.

À la lumière de ce qui précède, la compagnie des GBCM n'a reçu aucun traitement de publication scientifique, mis à part la recherche doctorale de Smith (2000).

Sa thèse « *Stepping out' : Canada's early ballet compagnies 1939-1963* » est intéressante à plusieurs égards. Elle brosse un portrait relativement circonscrit dans le temps des trois compagnies majeures de ballet ; elle s'attarde à leurs années de fondation et à leurs premières années d'opération. Dans le cas des GBC, elle couvre onze ans d'existence si l'on inclut les années des Ballets Chiriaeff. Elle s'attaque à plusieurs aspects : les conditions sociale, culturelle, artistique et politique de leur création, le portrait de leur fondatrice, les critiques et les publics qu'ils ont intéressés, les bénévoles qui ont contribué à leur organisation et qui ont quelquefois modifié leur histoire. Dans la section finale, des statistiques comparatives sur les budgets d'opération sont accessibles sous forme de tableaux. Enfin, l'auteure termine sa thèse par l'historique d'un rapport commandé par le président du Conseil des arts du Canada (CAC) et son effet sur le paysage artistique du Canada. Elle explique comment le rapport a été déterminant pour l'orientation artistique et la survie des trois compagnies canadiennes de ballet les plus importantes. Sa conclusion met en perspective les caractéristiques communes et les différentes qui, selon elle, expliquent leur création, leur développement et leur survie.

Bien que ce travail soit d'une grande importance pour l'avancement de la recherche, certaines lacunes sont à relever. Il n'y a pas de chapitre traitant de la méthodologie. Nous ne savons pas quelles sont les assises liées à sa recherche en histoire. L'historiographie du ballet constitue l'introduction et nous ne savons pas de quelle façon elle contribue à la pertinence du travail. La revue de littérature tente, dans un premier temps de faire un survol de tous les aspects traités en recherche sur la danse, sans comprendre ce qui justifie un tel panorama puisqu'il n'est jamais rattaché à l'orientation de l'étude. Dans un deuxième temps, l'auteure circonscrit avec succès ce qui a été fait sur l'histoire des compagnies. Ainsi, comme il n'y a pas d'explications sur les choix méthodologiques et les stratégies de recherche, nous ne saurions nous en inspirer pour notre propre démarche. En revanche, l'information événementielle incluse dans la thèse, la validité et la variété des sources sont précieuses.

Dans le cas du BNC, en plus d'ouvrages qui relatent les étapes chronologiques de la compagnie, plusieurs membres retraités ont eu envie d'écrire leurs mémoires : Celia Franca, Betty Oliphant et Grant Strate, pour ne nommer que les principaux. Arnold Spohr, danseur et directeur artistique pendant trente ans du RWB (1943-1988) a été aidé par Michael Crabb (2002), un journaliste de danse de Toronto, pour parler de sa carrière. Ces livres donnent les impressions des acteurs principaux et visent à mettre en valeur leur propre histoire : « The format is roughly chronological and tells many amusing anecdotes of coping during the early years and the gradual refinement of the company on stage. [...] However, it is also a very brief and selective history from an interested party. [...]...in this case, extremely self-serving » (Smith, 2000, p. 25-26). Ils ne sauraient permettre d'élaborer un rapport critique de leur implication au sein de l'institution qu'ils ont servie, ni fournir d'explications nuancées de leurs actions ; tout au plus ces témoignages apportent-ils des pistes à explorer éventuellement, à recouper avec d'autres informations afin d'en arriver à un portrait éventuellement critique. Malgré la faiblesse de la formule, leur témoignage constitue une ébauche impressionniste d'une époque et les y situe personnellement. Rien de tout cela n'a été réalisé pour les GBCM. Aucun de ses membres actif ni aucun de ses anciens membres n'a jamais eu envie d'écrire ses mémoires pour partager son expérience au sein de l'institution.

En revanche, quelques portraits d'artistes de la danse engagés au sein des GBCM à différentes époques sont disponibles. Il s'agit de trois mémoires de maîtrise réalisés par des étudiants du programme d'études avancées du Département de danse de l'Université du Québec à Montréal. Pierre Lapointe (1999) a fouillé la carrière de trois danseurs québécois et leur parcours international dans *Trois intrépides danseurs montréalais des années 1940 et 1950*. L'un de ces portraits est celui de Fernand Nault, chorégraphe et assistant directeur artistique aux GBC pendant la période scrutée par notre étude. Toujours en recherche, Michèle-France Cloutier (2005) a réalisé un portrait de compagnie, *The Montreal Theatre Ballet (1956-1957) histoire d'une compagnie pionnière*. Brian Macdonald, un de ses fondateurs et aussi directeur artistique des GBC de 1974 à 1978 y est présenté. Il y a aussi le mémoire de Myriam Belzile (1997). Elle a traité de la carrière de Milenka Niederlova, danseuse et maîtresse de ballet aux GBC au début des années 1960 dans une étude intitulée *Milenka Niederlova (1924-1992), pionnière de*

la danse au Québec. Ces trois portraits pourront servir à obtenir de l'information sur la vie de personnes importantes dans l'histoire des GBC.

Dans les trois cas, nous pouvons faire certains liens entre les événements marquants de leur carrière et leur investissement d'artiste au sein des GBC. L'abondance de références bibliographiques permet aussi de retracer les articles susceptibles de nous intéresser. Cela étant dit, les mémoires confirment des événements chronologiques et certains traits de personnalité des individus, mais jamais ils ne permettent de déceler de l'information précise sur l'histoire des GBCM ou sur son mode de fonctionnement.

Nous avons mentionné dans la partie introduction de la recherche, un seul livre susceptible de broser un portrait historique de la compagnie des GBC à travers la vie de Ludmilla Chiriaeff : *Cette femme qui nous fit danser* (Lorrain, 1973). Son contenu est calqué sur les autres parutions de même nature, évoquées précédemment. Il ressemble, en tout point, au type d'ouvrage de Max Wyman (2001) mentionné auparavant : « Like Wyman in his book on the RWB, Lorrain admires the accomplishments of the company and its people, but also occasionally deflates their pretensions » (Smith, 2000, p. 27).

Au cours de notre processus d'écriture un document important est venu se greffer. Il s'agit de la biographie détaillée de Mme Chiriaeff, *Danser pour ne pas mourir* écrite par Mme Nicolle Forget (2006). Nous avons eu la possibilité de lire le manuscrit avant sa parution, de nous en inspirer aux fins de notre propre recherche et même d'en utiliser des extraits inédits jamais publiés, avec la permission de l'auteure. C'est pour cette raison que certaines citations portent l'indication : « manuscrit, partie II ». Il est documenté à partir de plus de 600 heures d'entrevues avec Mme Chiriaeff, de ses archives personnelles, de nombreux témoignages de personnes qui l'ont fréquentée sa vie durant et qui ont participé à l'édification de la compagnie. Cette recherche est précieuse car elle permet de confirmer des données recueillies dans le cadre de notre investigation, elle est truffée de nombreuses citations de Ludmilla et présente des extraits de documents inédits et officiels. De plus, l'exercice entrepris par Mme Forget permet de mettre à jour un nombre imposant d'événements dans un ordre chronologique et explique des moments charnières de la compagnie, inspirés des documents auxquels elle a eu accès. Étant la fiduciaire du Fonds d'archives de Ludmilla Chiriaeff (FALC), et ayant entrepris des recherches personnelles il

y a dix ans, dans tous les pays où Ludmilla a vécu, elle a pu tirer un portrait exhaustif et documenté de la pionnière. La rigueur du traitement en fait un document crédible et précieux. Le contenu enrichit notre propre travail de recherche.

Les documents biographiques télévisuels québécois ont aussi été traités. Notre objectif était d'en comprendre d'abord le traitement. Les documents vidéo sont bâtis avec le même souci de valoriser la personne. Ils sont documentés à partir des archives des artistes. Les témoignages visent à renforcer le mérite des vedettes. Aucune information fournie par les protagonistes n'est mise en perspective. Le documentaire est souvent monté à partir d'une suite chronologique et vise principalement à rehausser la carrière du personnage. Par exemple, en ce qui concerne Mme Chiriaeff, la présentation théâtrale d'elle-même perce l'écran en toute occasion et retient l'attention du spectateur. Elle est aussi présentée comme une héroïne ayant bravé l'adversité. Il est aussi clair que la recherche de nature historique des documentaires est réalisée à partir de son témoignage.

Quelques films ont été produits sur le travail de la compagnie des GBCM, ils servent surtout à présenter le travail chorégraphique. C'est le cas du film *Les Grands Européens* (1994) ou celui qui raconte la tournée en Asie (1985). Un documentaire sur la vie des danseurs des GBCM a été récemment présenté à la télévision : *La traversée du miroir* (2003). La publicité autour de la sortie de ce documentaire annonçait une esquisse de la compagnie des GBCM. Au visionnement, aucun intérêt analytique n'émerge au-delà du fait qu'il aborde la réalité de la vie du danseur au quotidien, aujourd'hui. Le documentaire pourrait parler des danseurs d'une compagnie de Londres ou de Stuttgart, cela ne ferait aucune différence. La présentation est poétique et entretient tous les clichés véhiculés habituellement sur les danseurs : douleurs quotidiennes, êtres d'exception à la sensibilité exacerbée, vie hors de la vie. Jamais, on ne permet aux danseurs de s'exprimer directement à la caméra. Leurs propos sont censurés ; leurs voix sont doublées par des comédiens. De plus, il n'y a aucune référence susceptible d'informer le spectateur sur les œuvres présentées dans le documentaire, ni d'en situer le contexte.

Notre inventaire illustre le manque d'information disponible au Canada sur l'objet de recherche (les GBCM) et les assises méthodologiques hors de notre portée sur lesquelles il aurait été important de pouvoir nous appuyer.

La recherche sur les compagnies de ballet dans le monde

Nous avons scruté les parutions disponibles sur quelques-unes des compagnies qui évoluent dans un contexte similaire à celui des GBCM, c'est-à-dire issues d'un pays colonisé où nous avons présumé d'une certaine importance accordée au travail des pionniers et de défricheurs. Nous avons cru possible d'arrimer une certaine concordance en regard de leur époque de fondation et de leur longévité à cause d'une certaine proximité dans le temps. Nous espérions constater un besoin de se doter d'une histoire artistique en danse. Par exemple, les Ballets de Sydney, en Australie. Or, il n'en est rien. Le même modèle identifié pour les compagnies du RWB et du BNC se perpétue dans les autres pays de type colonial (Smith, 2000, p. 25).

Nous avons aussi tenté une investigation du côté des grandes compagnies de ballet du monde dont une histoire de plusieurs siècles aurait pu intéresser des auteurs dans des études plus fouillées. Nos recherches ont été vaines. Même quand les livres historiques sont nombreux, par exemple au sujet du Ballet de l'Opéra de Paris ou du Bolshoi, on n'aborde pas le fonctionnement interne et les conditions d'existence d'un milieu artistique. Ces ouvrages respectent une mise en valeur des œuvres et des personnes comme nous avons pu l'observer au sujet d'un produit canadien.

Deux ouvrages tentent de brosser le portrait interne d'une compagnie de ballet d'envergure internationale. Deux auteurs avec des expériences différentes ont passé plusieurs mois au sein d'une grande compagnie américaine de New York, observant tous les faits et gestes des différents intervenants. Dans le premier cas, Joseph Mazo (1974), journaliste, a eu la permission de George Balanchine de suivre au quotidien les activités du New York City Ballet pendant une année (la saison 1973-1974). Son livre, *Dance as contact sport*, décrit et explique la vie du danseur sous ses différents aspects : le despotisme de George Balanchine et les difficultés financières de la compagnie. Un néophyte découvre un univers qui le scandalise. Il n'y a pas d'analyse comme telle. Sa perception relève souvent de son plaisir à dévoiler des détails croustillants et à divulguer les abus de toutes sortes commis par les dirigeants.

L'autre ouvrage, *Dance as life* (Stevens, 1976), est écrit par un auteur qui a étudié la danse pendant cinq ans. Il a passé cinq mois avec l'American Ballet Theatre au quotidien et lors des différentes tournées. C'est la même formule que le livre précédent. Par contre on parcourt le paysage d'une compagnie, de ses danseurs et de ses dirigeants à travers une lorgnette admirative et des commentaires sur le propre cheminement de l'auteur dans le monde de la danse.

L'histoire d'une seule compagnie, contourne la règle de l'admiration béate, celle des Ballets Russes. Ayant vécue dans la controverse durant toute son existence, ayant eu un impact important sur l'évolution du ballet au XX^e siècle et ayant donné jour à des artistes de génie toutes disciplines confondues, l'intérêt porté aux Ballets Russes est inépuisable. Le livre *Triumphes et scandales : La belle époque des Ballets Russes* (Huesca, 2001) a permis de mieux cerner notre sujet.

L'ouvrage aborde avec une analyse pointue le rapport de fascination qui s'est exercé entre le public, les œuvres au répertoire de la compagnie des Ballets Russes et les conjonctures historique et socio-politique du temps. Ce rapport complexe est expliqué à partir des œuvres mises en perspectives par la critique journalistique de l'époque et replacé dans le contexte social.

Cet ouvrage, au-delà de la qualité de la recherche et de l'analyse, a permis de circonscrire notre intérêt à traiter une perspective interne d'abord pour mieux comprendre la dynamique interne de la compagnie. Il s'agissait ensuite de faire les liens nécessaires avec l'organisation sociale de l'époque sous les aspects politique, culturel et économique. Notre choix a été de procéder à l'inverse de Huesca (2001).

En conclusion, notre investigation globale permet de confirmer la préoccupation de Kant (1998). Elle constate que l'histoire de la danse, comme objet d'étude, est taxée d'un lourd retard dans le développement de ses connaissances par rapport à d'autres champs d'intérêts sociaux, culturels et artistiques. Elle dénonce le manque d'intérêt de la communauté scientifique pour une recherche théorique sur la danse :

Je constate une nette perte de vitesse, une perte d'importance de l'Histoire, de la conscience historique, indiquant manifestement une baisse d'intérêt pour les questions historiques. [...] Si elle

était écrite, ce devrait être une réflexion sur le devenir et la croissance, non seulement d'un genre artistique, mais également des réflexions théoriques qui l'accompagnent et qui apparaissent avec lui, des réflexions antérieures et ultérieures portant sur cet art même. (p. 232)

Dans le même article, elle confirme notre observation d'une tendance universelle à exposer l'histoire de la danse sous une forme esthétique : « [...] l'histoire de la danse est comparable à l'histoire de l'art, de la musique ou du théâtre. Selon cette constatation, l'histoire de la danse est analysée d'une manière purement esthétique, puis on crée un contexte dans lequel un art est apparu » (Idem, p. 233). Ainsi, nous pouvons valider et appuyer notre conclusion sur le traitement de l'histoire des grandes compagnies de ballet du monde et plus spécifiquement celles du Canada.

À la lumière de ce qui précède, nous constatons que notre perspective de recherche n'a pas été abordée dans le passé. Nous voulons et nous devons traiter l'objet d'étude dans sa perspective historique car une partie de notre intérêt tient au fait de comprendre l'évolution artistique de la compagnie et les facteurs d'influence dans le temps. Mais la question de recherche, en regard de sa formulation, demande de comprendre le fonctionnement interne d'une compagnie de ballet, ses liens à l'externe en vue de réaliser son mandat artistique dans une dimension plus vaste que la dimension esthétique ou historique. Notre préoccupation est de saisir la dynamique de la compagnie et les ingrédients de cette configuration.

Afin de nous acquitter de cette tâche avec tout le sérieux qu'elle requiert, nous avons utilisé un ouvrage de référence de formation en gestion : *La gestion dynamique* de Pierre G. Bergeron (1995). Il a permis d'identifier et de nommer les objectifs organisationnels de la compagnie des GBC. Nous avons consulté un expert en gestion, M. Laurent Lepage, pour valider le modèle. Il a mis en lumière la lacune liée à l'identification de certains éléments structurels et dynamiques. En effet, ces derniers ne permettent pas d'expliquer les phénomènes interrelationnels et déterminants dans un système. Nous nous sommes appuyées sur l'ouvrage sociologique qui les explique : *L'acteur et le système* de Crozier & Friedberg (1977). Les auteurs y analysent 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 » (p. 10). Ils abordent différentes dynamiques susceptibles de se manifester au sein d'un système et son environnement.

L'élaboration des objectifs artistiques opérationnels et leur évolution commandent de s'intéresser aux dimensions humaine, philosophique, artistique, stylistique, mais aussi organisationnelle et au contexte environnemental sur les plans économique, politique, social et culturel en lien avec la dynamique interne.

Donc, nous avons emprunté une démarche méthodologique qui tient compte de ces paramètres pour supporter notre projet de recherche. Il a fallu, par la suite, déterminer nos méthodes d'investigation et d'analyse, prendre conscience des écueils qui peuvent se présenter et circonscrire adéquatement les limites possibles de l'entreprise.

En histoire, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en « document » certains objets répartis autrement.

(Michel Certeau in Dosse, 2006, p. 34)

MÉTHODOLOGIE DE LA RECHERCHE

La méthode qualitative

Nous avons pu constater dans la section précédente qu'il n'existe pas d'informations sur le sujet de cette recherche et peu de documentation sur l'objet d'étude. En regard de notre problématique dont est issue la question de recherche, la méthode qualitative nous a semblé adéquate. Patton (1994) et Jorgensen (1989) disent que, lorsque qu'il existe peu d'informations sur un sujet, la méthode qualitative est la plus appropriée.

Pires (in Poupart et al., 1997) explique les caractéristiques d'une recherche qualitative :

... la recherche qualitative se caractérise en général : (a) par sa souplesse d'ajustement pendant son déroulement, y compris par sa souplesse dans la construction progressive de l'objet de l'enquête; (b) par sa capacité de s'occuper d'objets complexes, comme les institutions sociales, les groupes stables, ou encore d'objets cachés, furtifs, difficiles à saisir ou perdus dans le passé; (c) par sa capacité à englober des données hétérogènes ou comme l'ont suggéré Denzin et Lincoln (1994 : 2), de combiner différentes techniques de collectes de données; (d) par sa capacité de décrire en profondeur plusieurs aspects importants de la vie sociale relevant de la culture et de l'expérience vécue étant donné, justement, sa capacité de permettre au chercheur de rendre compte (d'une façon ou d'une autre) du point de vue de l'intérieur ou d'en bas; (e) enfin, par son ouverture au monde empirique, qui s'exprime souvent par une ouverture à la découverte de « faits inconvenients » (Weber) ou de « cas négatifs ». Elle tend à valoriser la créativité et la solution de problèmes théoriques posés par les faits inconvenients. (pp. 51-52)

Les études qualitatives sont essentiellement descriptives et interprétatives dans la mesure où elles portent sur la façon dont les gens agissent, comprennent le monde qui les entoure et interprètent leurs expériences personnelles. Ce type d'approche de recherche permet d'observer les phénomènes étudiés tels qu'ils se manifestent habituellement sans attentes prédéterminées. Considérant que le chercheur ne peut présumer d'aucune orientation

préalable à sa recherche, une telle approche permet de laisser émerger les données sans préjuger d'une organisation particulière de la matière recueillie. Rogers (1984) décrit la recherche qualitative comme étant « a direct observation of human activity and interaction in an ongoing, naturalistic fashion » (p. 86). Les chercheurs adeptes de la recherche qualitative font leur collecte dans le milieu même où leurs sujets évoluent et travaillent car ils désirent saisir toute la complexité de la situation en lien avec une problématique déterminée, tout en tenant compte du contexte qui, à leur sens, constitue une réalité unique. Ces caractéristiques inhérentes à une démarche qualitative permettent de considérer les dimensions complexes de notre démarche : la difficulté à débusquer ce que nous cherchons et la construction de l'objet.

Un facteur déterminant influence l'orientation de la recherche, nos méthodes d'investigation et de collectes de données, questionne la valeur des sources et la façon de les analyser. Il s'agit du facteur TEMPS. Ce facteur est au cœur de notre étude car nous désirons comprendre l'évolution des vingt premières années et les éléments stratégiques inhérents à la survie de la compagnie des GBC. Il a un impact capital sur notre attitude relative à la cueillette des données. Il influence le choix des sources, il oriente notre sélection d'une instrumentation adéquate au repérage et à l'analyse des données compte tenu de la distance entre les années d'existence des sources et nous. Enfin, il nous oblige à procéder à une interprétation des données en tenant compte de la distance temporelle. Pour circonscrire le mieux possible ces enjeux, nous avons choisi une approche historique.

L'approche historique

Notre collecte des données, leur analyse et leur interprétation se fera sous une approche historique pour mieux circonscrire l'événementiel et analyser les effets du temps. Une telle démarche permet de se prémunir de repères afin d'éviter le plus possible des interprétations intempestives de la signification des événements.

Avant d'aborder la démarche personnalisée de notre recherche historique, il apparaît essentiel d'exposer certains des enjeux généraux auxquels nous avons été confrontés. Ils ont été au cœur de notre conduite scientifique dans une démarche de type historique.

La complexité du travail de l'historien

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'un des enjeux essentiels réside dans la motivation et la démarche intellectuelle du chercheur. Il y est personnellement impliqué. Il ne saurait tenter de se dissocier des résultats et de l'interprétation à venir. Par conséquent, il doit identifier ses propres préjugés et reconnaître certaines de ses valeurs susceptibles d'influencer les choix possibles.

En revanche, il doit envisager les multiples constructions offertes à son analyse. Il est donc important d'identifier les composantes des phénomènes, de connaître les relations entre ces composantes et de dégager les significations possibles en tenant compte des variables contextuelles. Nous discuterons de trois enjeux essentiels relatifs à une construction historique. Ces enjeux sont intimement rattachés à notre démarche : la validité des sources, l'analyse sous les aspects « comprendre et expliquer » et enfin le phénomène de cause à effet.

Une métaphore de Revel (2001) parle de l'historien qui, en regard des sources, se retrouve souvent devant « le désordre d'un amas d'amphores déposé au fond de la mer après un naufrage » (p. 51). Il continue en affirmant : « Le travail de l'historien consiste à reconnaître cet état pour tirer les conséquences, puis à le réorganiser à partir de ses propres questions » (Idem).

Limites et pertinence des sources

Faire de l'histoire, c'est désormais reconstruire la chaîne des raisons qui permettent de nous relier de façon intelligible à ce qui nous est désormais étranger » (Idem, p. 37). Le témoignage est une source susceptible d'offrir une certaine emprise sur la réalité passée. L'historien tentera d'extraire des témoignages des données conformes à une réalité ou du moins à une vision partielle de cette réalité. En excisant ce qui en est impropre et en le reformulant, il reconstruit le témoignage et lui donne une perspective en regard de la validation de son hypothèse. Guyotjeannin (in Revel, 2001) dit : « ... il est évident que les procédures de contrôle et d'établissement du témoignage ne sont plus séparables de la production d'une connaissance » (p. 44). Le témoignage devient un agent essentiel de reconstruction d'une

réalité ; il peut permettre d'établir ou de rétablir certains faits et devient partie prenante à nourrir le désir de connaissance de l'historien.

En revanche, Durkheim (1975) met en garde l'historien contre la subjectivité des témoins et il considère les causes extirpées des témoignages comme suspectes : « L'introspection des témoins est la moins sûre des méthodes pour mettre à jour une cause quelconque » (p. 200). Malgré tout, comme l'explique Seignobos (in Durkheim, 1975), le témoin offre une explication des actes conscients : « ... ils peuvent se tromper...malgré tout ils avaient un moyen de savoir quelque chose et nous ne l'avons pas » (p. 202).

Nora (1984) explique la façon dont fonctionne la mémoire en lien avec l'histoire :

La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; ... elle se nourrit de souvenirs flous, « télescopants », globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensibles à tous les transferts, écrans, censures et projection. (p. XIX)

Cette affirmation de Nora est d'autant plus vraie quand on fait l'exercice d'interroger des témoins.

Quelquefois, il peut survenir une amnésie totale ou partielle dans une communauté. Encore une fois Nora donne certaines pistes pour comprendre ce phénomène :

La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. (p. XIX)

Une telle affirmation situe l'acte de mémoire comme une dynamique vécue au présent dans une forme absolue. Une communauté subit toutes les fluctuations énoncées par Nora et le chercheur doit les identifier en plus de tenter d'en comprendre les manifestations tout en tenant compte de la subjectivité des témoins. Peut-il le faire quand le temps n'a pas encore créé une distance suffisante ?

Koselleck (1970) dit : « ... les chances de connaissance s'accroissent en fonction de l'augmentation de la distance temporelle » (p. 77). Nous sommes ici confrontés au phénomène du manque de distance temporelle avec les sources et en même temps, le temps a

fait son œuvre. Un éloignement s'est créé, amorçant un travail d'interprétation des événements et des situations passées.

Les documents écrits jouent aussi un rôle dans les phénomènes de distorsions à différents niveaux, selon leur nature et ce, pour plusieurs raisons. Par exemple, la forme et le contenu des documents sur les GBC jouent constamment entre un contenu poétique¹ et une forme plus conventionnelle de présentation. Pour les producteurs et auteurs il est plus facile de frapper l'imaginaire des spectateurs ou des lecteurs et de conserver ainsi leur adhésion. Le regard de la discipline sur elle-même s'en trouve conforté car on entretient un halo d'exception et de mystère dans un monde où les personnages y semblent plus grands que nature. En revanche, leur réalité n'est pas mieux expliquée.

Pourquoi questionner un modèle qui, publiquement, permet à la communauté de la danse de conserver une certaine image d'elle-même ? Le chercheur soucieux de saisir les nuances doit être armé d'un souci de vérité et d'une bonne dose de clairvoyance. Pour être entendu, il doit tenter de comprendre et expliquer les événements à partir de sources partielles, souvent émotives. Il doit tenir compte des écueils posés par l'écologie de la discipline elle-même. Dans tous les cas, il devra faire preuve de beaucoup d'humilité et de nuance. Les sources premières, en l'occurrence la mémoire, gardent une part inaccessible liée au temps, à la sensibilité des témoins, à leur sélection de l'information et à leurs omissions délibérées ou non. La tentation peut-être grande de compléter une information par une saveur personnelle. Pourtant, l'historien devra y résister. Comme le dit Koselleck (1979) : « Les sources nous protègent des erreurs, mais ne nous dictent jamais ce que nous devons dire » (p. 184).

Toutes les considérations précédentes ont été retenues lors de notre collecte de données et lors de leur traitement. Il en a été de même des documents.

Comprendre et expliquer

Que veut dire le terme comprendre ? Que veut-on comprendre et qu'est-ce que l'historien doit s'évertuer à comprendre ? Seignobos (in Durkheim, 1975) à la question « Pourquoi faites-

¹ Par exemple : *La traversée du miroir* de Jean Barbe (2003) dont nous avons parlé plutôt porte officiellement sur les GBCM, mais, dans les faits, parle du métier de danseur.

vous de l'histoire? », répond : « Pour chercher des relations entre des séries de faits et pour comprendre le passé sur le modèle du présent » (p. 214).

Notre étude est orientée sur la compréhension du passé, élaborée en regard de ce qui existe maintenant. Le fil conducteur des événements dans le temps peut prendre un certain sens au présent, expliquer l'ordre des événements et leurs conséquences. Fouiller le parcours des GBC sur l'échelle du temps pour saisir sa dynamique, ses transformations et donner un sens aux actes posés demeure une recherche circonscrite dans un temps précis (1957-1977). Comprendre la différence entre l'expérience de la réalité de l'époque actuelle et comment le milieu de la danse a évolué est un autre sujet que nous n'avons pas traité. Cela étant dit, rien n'empêche la première orientation de servir éventuellement à l'élaboration de la deuxième comme l'explique Carbonell (1994) :

Nous comprenons les choses humaines par leur affinité avec nous (« la sympathie »). L'acte de comprendre se produit par intuition immédiate, comme si l'âme surgissait de l'âme, par un acte aussi créateur que la conception de l'accouplement. (p. 345)

Droysen (in Carbonell, 1994) porte un regard sensible et complexe sur la compréhension. Il laisse entendre que le mécanisme de la compréhension est mû par une motivation où la sensibilité est la première composante. Choisir de parler de l'édification et de la vie d'une compagnie de danse n'est pas sans éveiller une résonance sympathique avec celle de la vie de la chercheuse qui, à plusieurs années d'intervalle, vit dans le même milieu aux prises avec des enjeux artistiques et sociaux, guère éloignés de ceux des GBC. Une sensibilité s'installe entre un chercheur et son sujet d'où l'existence d'une motivation et d'un désir de saisir une certaine vérité. L'historien, devant un sujet de nature historique, doit surtout entreprendre sa recherche en vue d'un avancement probable des connaissances dans son domaine. Les préjugés favorables ou défavorables, le jugement de valeur alimenté par un parti-pris diffamatoire ou ostentatoire ne font qu'entacher la crédibilité du chercheur. En revanche, Hexter (in Dray, 1986) dit : « Ne pas s'intéresser à la justice qui revient aux personnes que l'on rencontre revient à diminuer, non pas leur nature humaine, mais la nôtre » (p. 181).

Cela étant dit, ne nous faisons pas d'illusion. Dray (1981) mentionne : « Éliminer les jugements explicites du langage de l'historien n'assurerait pas pour autant que son enquête en soit absolument libre » (p. 42). Être conscient de cet enjeu peut amener un chercheur à

élaborer son point de vue en tenant compte des écueils possibles, soumis à ses jugements de valeur et néfastes à l'émergence d'une certaine forme de vérité.

Comprendre son sujet commande d'abord une collecte de petits éléments pertinents à la construction de l'objet. Une telle élaboration demande une organisation appropriée et des méthodes rigoureuses d'investigation. Comme le dit Droysen (in Carbone, 1994), il faut une méthode : une médiation entre l'intellectualisation de la matière et l'infini des particules. Déterminer certains paramètres de la connaissance historique pourra se faire si le chercheur peut trouver la méthode convenable et s'en servir adéquatement. La compréhension de l'objet en est tributaire.

La complexité de l'objet est un défi particulièrement important pour l'historien désireux de donner un sens et donc de comprendre. Le travail de l'historien selon Revel (2001) « ...commence avec le geste de *mettre à part*, de rassembler, de muer ainsi en "document" certains objets répartis autrement » (p. 50). À cette affirmation, nous ajoutons l'importance de procéder à une mise en forme et une mise en ordre pour mieux comprendre et éventuellement expliquer. Ces deux moments sont en lien avec l'exercice de l'historien. Cela consiste à tirer certaines conclusions par des causes et des effets.

Le phénomène de cause à effet

Revel (2001) pose la question de la validité du modèle de causalité en histoire. Il dit : « même si les historiens utilisent volontiers le terme de cause, ils le font le plus souvent sans exigence particulière et de façon triviale, pour parler à la fois des antécédents et des conditions supposées aider à rendre compte d'un phénomène » (p. 56). La multiplicité possible des explications fait en sorte que le phénomène de causalité est aléatoire. Il permet tout au plus un portrait interprétatif de la situation (Dray, 1986). Comme l'affirme toujours cet auteur, il prétend que le statut de cause est donné strictement par l'historien et par lui seul. C'est donc à ce dernier de se demander quel est le poids des causes qu'il défend pour soutenir son interprétation. Nous en concluons que toutes les causes possibles se valent si elles ne sont pas mises en relief par des liens entre les événements et leurs effets sur le sujet.

Pour Ricoeur (1986) les termes « expliquer » et « comprendre » sont les moments relatifs de l'interprétation. Cette dernière est une médiation dans un jeu de la raison, une oscillation entre expliquer et comprendre. En revanche, selon lui, la compréhension des signes ne demande pas nécessairement le besoin d'établir des liens de causalité. En ce sens, il rejoint la position de Revel (2001) et de Dray (1986). Ce dernier, termine un article en posant une question fondamentale : De quelle autre façon l'historien pourrait-il procéder dans ses enquêtes à la recherche des causes ? Devrait-il seulement chercher à découvrir des conditions suffisantes ? L'exercice de créer des liens de cause à effet est cette partie de l'interprétation soumise à un savant dosage de mise en perspective des événements et du contexte qui les a vus naître. Pour un chercheur, il est important, lors de son travail d'interprétation, de mesurer leur probabilité à la lumière des faits en présence.

Chercher des causes produit une explication. Celle-ci est précieuse pour l'historien dont c'est le travail d'interroger le temps. Pour lui, il n'est pas suffisant de savoir ce qui s'est passé, mais de mieux replacer les faits dans le contexte de leur temps. Trouver les relations de cause à effet permet de comprendre comment s'est exercé le passage du temps.

Mckillop (1989) résume la complexité du travail délicat et particulier de l'historien à la recherche de la vérité : « To put it differently, any historical narrative is a particular bundle of silences, the result of a unique process, and the operation required to deconstruct these silences will vary accordingly » (in Michel Rolph Touillot, p. 269).

Le passage du temps se révèle un adversaire redoutable pour l'historien, dans le cas présent. Collé à un événement ou au passage sur terre d'un individu ou d'un groupe au charisme et à la réputation exceptionnelle, un chercheur est confronté à une résistance toute contemporaine à sa quête de connaissances nuancées. Sa détermination n'a d'égal qu'un souci d'apporter un regard éclairant sur l'évolution d'une discipline et de la société dans laquelle elle évolue. La rigueur et la prudence deviennent la seule porte de salut pour oser s'attaquer à bien plus grand que soi.

Le rôle stratégique de l'historien-expert est manifeste aussi. Il met en lumière des éléments caractéristiques de la discipline dont il faut tenir compte dans un type précis d'investigation. La compréhension de l'écologie d'un milieu, une connaissance de l'histoire de la danse en général, une sensibilisation aux exigences des métiers relatifs à la pratique de la danse et des

enjeux liés à la direction d'une compagnie, facilitent l'enquête et le travail d'analyse des sources.

L'exercice précédent démontre l'importance de la rigueur méthodologique, de son sens dans une perspective de quête de connaissances. C'est l'harmonisation d'un désir de s'accaparer une certaine vérité et d'une capacité à négocier avec la nature humaine pour mieux la connaître et l'apprécier dans toute sa complexité. Cette étude est assujettie à cette démarche avec le plus de rigueur possible.

Démarche méthodologique dans le cadre de la recherche

Le travail de terrain s'est réalisé en regard de ce qui précède et de la nature de notre projet de recherche. Il s'agit ici de présenter les sources et les méthodes d'investigation choisies et de s'assurer de les maîtriser. Pour chacun de ces deux éléments, nous traiterons de leur nature, de leur utilisation dans le cadre de la recherche et de leurs difficultés relatives. Nous expliquerons aussi la façon dont le traitement des données a été raffiné après avoir énuméré les étapes de la recherche. Enfin, nous terminerons par l'explication de nos choix d'écriture dans le but de faciliter la lecture et sa compréhension.

Les sources premières

Les sources de première main ont été les coupures de presses des quatre quotidiens de la métropole montréalaise (*La Presse*, *Le Devoir*, *The Montreal Star* et *The Gazette*), sur la période couverte par la recherche. Nous avons aussi répertorié les coupures de presse des magazines spécialisés de danse (nord-américains et européens), les documents d'archives de la compagnie (correspondance interne, procès-verbaux, programmes souvenirs), les documents vidéos et télévisuels et enfin, le verbatim des entrevues menées par le chercheur.

Les coupures de presse abordent différents sujets : les critiques de spectacles, le profil des danseurs, celui des chorégraphes, les différents aspects de la production, la philosophie de la compagnie et difficultés financières de celle-ci. L'avantage de cette source est sa régularité dans le temps et l'assiduité des journalistes à écrire sur la compagnie. À cette époque (1957-

1977), ils se déplacent à chaque spectacle d'un programme différent. Ils sont toujours les mêmes, ou presque, à être affectés à l'écriture des articles et des critiques. Ainsi, on peut avoir le détail différent de deux spectacles lors d'une même fin de semaine ou l'appréciation d'une même œuvre pour deux distributions différentes et, présentées à deux époques différentes. Elles sont toujours commentées par le même journaliste. Au début de chaque article, la toponymie des journaux de l'époque exige la description de chaque ballet, l'énumération du nom des chorégraphes, les collaborateurs artistiques et quelquefois des danseurs solistes. La connaissance relativement bonne de la discipline, de la part des critiques, permet d'avoir de l'information assez détaillée sur la performance technique et artistique des danseurs, l'organisation pertinente ou non des différents éléments du spectacle par le chorégraphe et la réaction du public. On peut analyser l'évolution des ballets, des chorégraphes et des danseurs sur le plan artistique et saisir les difficultés importantes, comme les succès de la compagnie, au fil du temps. Les journalistes sont des témoins importants sur une longue période, compte tenu de la façon dont se faisait la couverture journalistique de la danse à cette époque.

Cela dit, plusieurs aspects sont traités dans un même article. Une telle organisation de l'information complique son analyse. Nous avons fait des photocopies de tous les articles jugés pertinents pour documenter la recherche et chacun a été analysé individuellement en ciblant chacun des thèmes avec un marqueur de couleur différente pour chacun des thèmes identifiés au préalable lors d'une lecture rapide. Cette façon d'organiser l'information a permis d'obtenir un profil général de la compagnie dans le temps. Elle faisait ressortir les forces et faiblesses, les temps forts et les moments creux aux différentes époques. Ce faisant, nous avons été à même de bâtir le plan de la recherche car les différentes catégories répertoriées permettaient d'en élaborer de plus larges.

En revanche, ce type d'information comporte certaines limites. Premièrement le journaliste désigné, investi d'une certaine compétence, choisit malgré tout le sujet dont il désire entretenir son lecteur. Souvent il évite les aspects moins intéressants selon son jugement bien qu'ils pourraient s'avérer pertinents pour l'étude. Le choix d'une même personne à l'écriture des spectacles de danse présente certains écueils : souvent certains danseurs sont les chéris et d'autres, au contraire sont moins appréciés ; des œuvres de certains styles sont toujours encensées et d'autres, dont l'esthétique plaît moins à l'individu, sont dénigrées.

Les programmes souvenirs donnent une quantité substantielle d'informations. La structure de la compagnie, ses collaborateurs, son répertoire, des extraits de critiques élogieuses et des commentaires de la direction, lors des anniversaires spéciaux, sur les grandes orientations de la compagnie. De plus, ils orientent le lecteur sur les éléments, considérés importants par la direction des GBC qui méritent d'être divulgués au public. Soumis à notre analyse, nous pouvons comprendre l'image véhiculée auprès de la population et l'évolution de cette image dans le temps.

Ils génèrent aussi un certain nombre d'interrogations, principalement parce qu'ils ne sont jamais datés ou bien identifiés par année sans spécifier la saison dont il est question. Traditionnellement, dans le milieu de la danse, on parle de saisons échelonnées de l'automne au printemps (indiquer une année, par exemple, 1961, entretient la confusion). La datation permet d'installer la chronologie des événements et dans le cas présent, d'établir la composition du répertoire. Quelques mois de différence ont une grande importance pour préciser avec justesse la programmation, la situer dans le temps et analyser les choix artistiques d'une saison à l'autre. Nous avons dû procéder à des recoupements pour dater tous les programmes des années 1960 puis contre vérifier avec des listes d'œuvres disponibles². Heureusement, à partir de 1970, on spécifie la saison dont il est question.

Les contemporains de l'époque de Ludmilla Chiriaeff viennent d'une culture artistique où émettre ses idées, les développer et les formuler est difficile. C'est particulièrement vrai pour les danseurs. Ils ont baigné dans un univers d'abnégation où ils ont appris à se conformer parfaitement aux attentes de leurs maîtres de danse et à devenir conformes au modèle esthétique de leur discipline pour mieux s'intégrer dans leur communauté. Le directeur artistique ne saurait être contesté et ce qu'il dit encore moins mis en doute.

Une telle configuration est importante à considérer quand on interroge les témoins. Les mettre en confiance, les valoriser, les faire parler d'eux et de leur carrière (ils ont trop peu d'occasions de le faire) est un premier contact essentiel. L'éthologie de leur milieu et leur image sociale (des exaltés, des êtres torturés, difficiles à comprendre, des homosexuels...) les a gardés isolés et méfiants. S'exprimer se fait uniquement dans un climat de confiance où une jeune génération, consciente de son mérite, grappille l'information patiemment et surtout avec

² Liste gracieusement fournie par Linde Howe Beck. Elle commence en 1958 et se termine en 1998. Elle est offerte aux journalistes par la direction générale de la compagnie des GBC.

respect. Le plus souvent, ils se conforment à une version idéalisée des faits pour grandir dans leur propre estime. L'information extirpée de ces témoignages demeure partielle, exactement comme Nora (1984). La construction des faits est essentielle et s'organise en regard de la disponibilité et de l'éloquence des sources ; elle s'exécute à partir d'une information fragmentaire. Le témoignage oral devient éventuellement écrit, organisé, complété et enrichi par la construction de l'historien. Il peut s'inscrire dans un processus « historisant » mais il ne saurait constituer une preuve probante des faits sans vérifier et approfondir leur signification grâce à d'autres sources.

Les documents audio-visuels posent problèmes quand il s'agit de s'en servir comme sources historiques. Les documentaires sur Mme Chiriaeff ou sur la compagnie ont été produits davantage comme un outil de propagande que dans un souci de rendre compte de l'histoire. Ils nous ont servi quand ils contenaient des documents d'archives des chorégraphies de la compagnie. Notre intérêt à ce type de source a porté directement sur les œuvres du répertoire dont nous avons besoin dans le cadre de l'étude ou pour comprendre le type de répertoire ou pour analyser des œuvres marquantes de la compagnie. Même s'ils étaient présentés sous forme d'extraits, ils permettaient de broser un portrait artistique et esthétique de l'œuvre et quelquefois du contexte dans lequel elle s'inscrivait.

La correspondance interne et les procès-verbaux ont été analysés grâce à la collaboration de l'archiviste, responsable de la fiducie Chiriaeff, Marie-Claude Berthiaume. Nous avons eu accès à un grand nombre de documents pertinents et précieux. Par exemple, nous avons consulté des procès-verbaux du CA et de multiples lettres adressées par Mme Chiriaeff à son président ou à l'administrateur de la compagnie. On retrouve aussi le document-synthèse sur l'état de la compagnie sur le plan administratif et la mise en marché des GBC à la suite du départ de M. Guy Lamarre (directeur administratif de la compagnie). Mme Chiriaeff écrivait à tous et chacun de manière très prolifique. Elle a conservé le plus possible des documents sur la gestion de la compagnie et souhaitait que l'information devienne disponible à ceux intéressés à l'existence de la compagnie et à sa vie personnelle. Cette documentation est la seule disponible. La direction actuelle de la compagnie des GBCM n'a pas cru bon de conserver des archives de la période soumise à notre attention³.

³ Pour une recherche axée sur le passé des GBC, la direction générale nous réfère à la Bibliothèque de la danse, qui ne possède pas ces documents.

Que l'on considère les témoins, les écrits ou les documents audio-visuels, l'aura de Mme Chiriaeff plane sur l'histoire de sa vie, de ses contemporains et de sa compagnie. Elle a forgé elle-même son « histoire », elle a déterminé avec soin ce qu'il fallait connaître de son existence et de ses actions. Personne avant Nicolle Forget (2006) n'a tenté de valider ses affirmations avant de la « mettre en scène ». Ce constat n'est pas sans compliquer notre travail d'analyse. Il faut constamment contre vérifier l'information disponible. L'écheveau de la réalité et de l'histoire n'est pas toujours facile à démêler⁴.

Nous tenons à souligner combien les témoins de l'évolution de la compagnie dans le temps ont été d'une grande générosité. Ils ont tous accepté notre demande d'entrevue avec bonne grâce, sauf Brian Macdonald. Il est le seul à n'avoir jamais répondu à nos courriels. Même M. Nault, malgré sa santé précaire a tenu à participer à l'étude. Dans le formulaire de consentement, signés par les témoins de l'histoire des GBC, ils avaient tous la possibilité de choisir un pseudonyme ; personne ne s'est prévalu de ce droit.

Les contemporains de la communauté de la danse du temps de Ludmilla Chiriaeff avaient et ont toujours besoin de reconnaissance du sens qu'ils ont donné à leur vie. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il s'agit d'un besoin pressant de sentir leur discipline valorisée et leur implication reconnue. La façon dont les médias ont présenté Ludmilla Chiriaeff - comme un monument - leur renvoie une image d'eux-mêmes à leur convenance et rend hommage à leur époque, à leur talent d'artiste et à leur investissement de pionnier dans la discipline de la danse. Bref, c'est le sens de leur vie. La compagnie des GBC devient « le lieu » et le symbole de leur légitimité.

Méthodes d'investigation

L'échantillonnage des personnalités choisies pour participer aux entrevues a été élaboré en regard des besoins d'informations complémentaires aux autres sources, données nécessaires à la réalisation de l'histoire chronologique des GBC et névralgiques à l'organisation du portrait de la dynamique artistique de la compagnie et de son modèle. Il a été fait en considérant les personnes particulièrement investies sur une longue période au sein de la compagnie durant

⁴ Sur cette question, le manuscrit de Mme Nicolle Forget (2005) a été fort précieux. Il nous a été possible de spécifier ou confirmer des éléments historiques et des traits de personnalité de la directrice artistique.

l'intervalle 1957-1977. Une attention particulière a été mise de façon à diversifier les témoignages selon leurs fonctions au sein de l'institution : direction artistique, danseurs, direction administrative, chorégraphes et répétiteurs. Ont aussi été approchés des biographes, auteur d'un ouvrage ou qui ont tenté dans le passé (sans succès dans le cas d'un témoin) de réaliser une recherche sur la fondatrice de la compagnie : Ludmilla Chiriaeff.

Spradley (1979) se sert de l'expression de Gelb « *speech even*⁵ » pour définir l'entrevue. L'entrevue semi-structurée a été retenue aux fins de la recherche. C'est un mélange de technique de conversation informelle et de technique du guide d'entrevue. La conversation informelle permet de garder un maximum de souplesse quand il s'agit de poursuivre une conversation susceptible de donner de l'information non prévue (Patton, 1990) : « Most of the questions will flow from the immediate context » (p. 281). Elle donne aussi toute la marge de manœuvre nécessaire pour répondre aux particularités individuelles et aux changements subits de situation. Par contre, l'analyse de telles entrevues est plus difficile car le discours peut aller dans plusieurs directions différentes. De ce fait rien n'assure au chercheur que l'essentiel a été dit spécialement quand le temps est compté. En revanche la composition rigoureuse du guide d'entrevue assure un témoignage pourvu d'un certain nombre d'items au cours de la conversation spécialement dans une situation où le temps est précieux (Patton, 1994). Même si le guide permet une certaine liberté pour mener une conversation, l'orientation sur un sujet prédéterminé demeure.

Dans le cadre de la recherche, une entrevue d'une durée d'une heure et demie à deux heures avec chaque participant a été enregistrée sur bandes audio. Les entrevues ont été conduites à partir de l'entrevue semi-structurée. Il était important de préserver l'ouverture de la conversation parce que nous voulions demeurer disponibles à toute discussion possible au sujet d'un événement non identifié au préalable et susceptible d'éclairer notre question de recherche. Nous voulions aussi conserver la possibilité de bifurquer sur des sujets ayant davantage d'importance pour le ou la participante. Grâce à un type d'approche amicale, il nous importait aussi d'assurer un climat détendu.

Le guide d'entrevue semi-structurée (exemple à l'annexe I) a été bâti en fonction des volets des sous-questions initiales de recherche. Des thèmes ont servi à structurer le questionnaire

⁵En italique dans le texte.

toujours en fonction des sous-questions. Les thèmes retenus ont été les suivants pour les danseurs, chorégraphes et gestionnaires : formation initiale, choix de carrière aux GBC, expérience artistique aux GBC, perception des chorégraphes, de Ludmilla Chiriaeff, des responsables de l'administration de la compagnie, perceptions des temps forts, identification des crises et raisons du départ. Pour interroger les experts externes, nous avons bâti le questionnaire selon leur lien avec Ludmilla Chiriaeff, la compagnie et leur connaissance du milieu de la danse classique au Canada.

Dans un troisième temps, la formulation a été travaillée de façon à assurer des questions ouvertes (Patton, 1994) et permettre au participant ou à la participante de choisir les termes ayant davantage de signification pour lui ou elle. Ce type de formulation permet au chercheur de ne pas orienter la conversation de façon directive et le candidat peut répondre au type de question voulue (Idem).

Un protocole d'introduction a été répété au début de chaque entrevue de façon à mettre le ou la participante en confiance : 1° les remercier de se soumettre à l'entrevue ; 2° leur signifier quel était le but de l'entrevue ; 3° leur expliquer quel serait le déroulement de l'entrevue ; 4° leur rappeler la liberté qu'ils avaient de répondre ou non. À la fin de l'entrevue des encouragements sur l'apport de leurs commentaires à notre recherche et des remerciements leur étaient toujours adressés.

Les huit entrevues totalisent des centaines de pages de transcriptions (exemple à l'annexe II). Ces transcriptions leur ont été envoyées pour corroboration et corrections. Tous ont accepté la transcription des entrevues et leurs corrections ne changent en rien, dans la plupart des cas, la teneur de leur discours initial.

La recherche des documents d'archives s'est amorcée avec le recensement des coupures journalistiques à travers quatre quotidiens de Montréal (Archives Iro Témbeck [AIT]) couvrant les activités de la compagnie de 1957 à 1977. Ce répertoire a été complété par celui de la Bibliothèque de la danse. Toutes les critiques, pré-papiers, articles divers sur la compagnie à travers leurs activités et leurs déplacements depuis le début de leur fondation, ont été répertoriés. Chacun des articles pertinents a été photocopié et classé par thème, souvent sous plusieurs rubriques. Tous les programmes souvenirs ont été recensés et les programmes de chaque spectacle ont été recopiés. Les documents jugés pertinents du Fonds

d'archives Ludmilla Chiriaeff (FALC) ont tous été photocopiés ou prêtés par la fiduciaire et analysés en regard de notre question de recherche.

Parmi l'inventaire des documents audio-visuels nous n'avons retenu que ceux dont les extraits de pièces chorégraphiques pouvaient servir à la recherche, comme source première. Nous n'avons pas traité l'information historique de ces documents.

L'analyse de toutes les pièces s'est faite en regard de la question de recherche et de ses sous-questions en conservant à l'esprit le filon névralgique de l'étude c'est-à-dire la construction d'une chronologie des événements la plus détaillée et la plus valable possible.

Les étapes de la recherche

La démarche a été menée de la façon suivante, dans l'ordre énuméré :

1. répertoire des écrits et les sources télévisuelles ;
2. analyse sommaire de leur contenu ;
3. repérage d'une chronologie des événements relatifs à l'histoire de la compagnie afin d'avoir un point de repère dans le temps et juxtaposition des éléments d'information avec la chronologie établie ;
4. premier portrait pour circonscrire l'organisation interne et son évolution dans le temps de façon globale ;
5. identification des éléments encore à clarifier, à expliquer ou à valider ;
6. identification des personnes à interviewer pour obtenir l'information et détermination du type d'information manquante ;
7. contact établi par courriel ou par téléphone avec les participants aux entrevues et envoi de la demande écrite et le formulaire de consentement ;
8. élaboration des questionnaires d'entrevue en regard de la fonction des candidats au sein de la compagnie et repérage de l'information à documenter aux fins de la recherche ;
9. entrevue réalisée à l'endroit choisi par chacun des participants et recueillie sur bande audio ;
10. transcription du verbatim des entrevues ;
11. validation du contenu de l'entrevue par chacun des participants ;

12. sources documentaires manquantes répertoriées ;
13. recouplement inventorié entre l'information déjà disponible et celle manquante ;
14. établissement d'un nouveau portrait interne et chronologique de la compagnie ;
15. élaboration d'une échelle chronologique des événements et courants sociaux, politique, économique et culturel de l'époque traitée ;
16. analyse détaillée des données à partir de la méthode de triangulation ;
17. choix d'un modèle pour organiser les catégories liées à la dynamique organisationnelle afin de mieux circonscrire les éléments en présence;
18. conception du portrait de la compagnie sous les aspects déterminés au préalable;
19. identification des facteurs internes et externes déterminants pour la survie et le développement de la compagnie.

Il s'est avéré, suite à la démarche, que chacun des chapitres fournissait des réponses aux sous-questions de la recherche mais pas nécessairement dans l'ordre dans lequel elles avaient été formulées.

Traitement des données

Le défi de la recherche qualitative est de donner un sens à une quantité massive de données brutes (Bogdan & Biklen, 1982). Selon ces auteurs, le chercheur part du principe que rien n'est trivial ; tous les éléments inclus dans les données sont susceptibles de produire des pistes d'analyse et vont permettre de mieux comprendre les différents aspects de l'étude. L'analyse se fait de façon inductive : les catégories et les sous-catégories émergent des données recueillies (Tousignant, 1993). Ajoutons à cela la patience du chercheur. Il doit laisser le temps mettre en place sa construction à la lumière d'un retour constant sur ses différentes sources d'information. André Cellard affirme que c'est « la lecture répétée qui permet finalement de prendre conscience des similitudes, des rapports et des différences susceptibles de conduire à une reconstruction admissible et crédible » (in Poupart et al., 1997, p. 260). Donc, le temps, la perspicacité du chercheur et sa capacité à se laisser imprégner de son sujet favorisent l'émergence des pistes de la construction.

Dans le cas présent, la triangulation méthodologique (Mucchielli, 1996, p. 262) était nécessaire. Nos sources premières, recension des écrits, entrevues et vidéos ont permis de

vérifier la justesse et la stabilité des catégories. Patton (1990) dit: « By using a variety of sources and resources, the evaluator-observer can build on the strengths of each type of data collection while minimizing the weaknesses of any single approach. A multimethod, triangulation approach to fieldwork increases both the validity and the reliability of evaluation data » (p. 245).

Cette technique méthodologique a pu laisser apparaître les concordances possibles entre les différents types de documents. Il a fallu lire et relire, regrouper l'information selon les ressemblances et faire des liens. À travers la lecture et l'analyse des données, les thèmes récurrents ont été identifiés, et ce pour chaque sous-question de recherche jusqu'à un effet de saturation, « moment lors duquel le chercheur réalise que l'ajout de données nouvelles dans sa recherche n'occasionne pas une meilleure compréhension du phénomène étudié » (Patton, 1990, p. 204). Le recoupement d'information et d'orientation du discours des différentes sources retenait alors notre attention. Si des contradictions émergeaient, nous nous efforcions de conserver les deux orientations et de les présenter au lecteur comme telles.

Il fallait aussi définir les étapes marquantes de la compagnie et trouver la trame des orientations. La construction de l'objet se faisait au fil de l'organisation de l'information. Jean-Pierre Desaulniers indique : « la recension des écrits en recherche qualitative ne vise pas tant l'opérationnalisation des concepts permettant un démarrage de la recherche que la délimitation progressive de l'objet » (in Poupart et al., 1997, p. 92) .

À ce moment de la recherche, la section relative à la dynamique organisationnelle avait besoin de balises pour organiser la matière très dense et complexe, nommer les aspects organisationnels principaux, les définir et faire ressortir les catégories sous-jacentes avec leur hiérarchie. Une recherche de référence a été amorcée. Elle a permis d'identifier un modèle en réponse à notre besoin. La configuration des catégories des données de la recherche correspondait exactement à celles du modèle de Bergeron (1995) même dans sa hiérarchie. Cette étape consolidait la démarche de saturation. La cohérence entre les différents types de données et la description du modèle a confirmé l'aboutissement du système de catégorisation (Rogers, 1984).

Le modèle d'écriture

Le modèle d'écriture s'est imposé. Il aurait été fastidieux et improductif de lire une succession d'événements chronologiques puis de revenir dans un deuxième temps avec une analyse de la matière. Le lecteur aurait pu difficilement retenir toute l'information nécessaire à la compréhension d'un examen subséquent. Cette stratégie aurait provoqué de lourdes redondances. Pour minimiser le phénomène nous avons choisi de constituer la thèse par des chapitres traitant d'abord du contexte historique global, puis, des composantes de la compagnie (les personnages, les objectifs artistiques organisationnels, les œuvres) en lien avec la question de recherche. La mise en forme de l'information sous cette configuration permet au lecteur de construire progressivement sa vision à partir des différents éléments de la composition du portrait et, au fil des chapitres, voir émerger les influences. Pour chacun des aspects du portrait global, il subsiste un canevas chronologique événementiel avec un minimum d'analyse pour comprendre l'orientation à la fois de la compagnie et de notre travail de façon à élaborer une conclusion à la fin de chacun des thèmes en réponse partielle aux sous-questions.

Le chapitre sur les objectifs artistiques organisationnels, développé à partir du modèle de Bergeron (1995), a tenté de mettre en lumière différents niveaux de traitement des données : les éléments des catégories et des sous-catégories du modèle ont été présentés en termes d'évolution dans le temps à partir d'événements importants. Ils sont enchâssés eux aussi dans un premier niveau d'analyse. On tente de comprendre et d'expliquer les éléments marquants de chaque catégorie du modèle. Là aussi une réponse partielle à nos sous-questions de recherche s'amorce. Le chapitre final, qui se termine par l'interprétation du fonctionnement et de la dynamique interne de la compagnie, répond de façon détaillée aux sous-questions de recherche, et de ce fait à la question principale.

Ainsi, la démarche méthodologique permet l'émergence d'une construction détaillée du profil artistique de la compagnie des GBC, autant en regard de son organisation, de sa dynamique interne que de l'influence des facteurs externes. Grâce à la collecte des données, aux liens établis à partir de notre tableau chronologique des événements sociaux, concomitants à la période à l'étude et du support important du modèle de Bergeron (1995), la composition a pris forme. Les prochains chapitres exposent la construction.

DEUXIÈME PARTIE

(le contexte)

Chapitre II

L'ENVIRONNEMENT DE LA COMPAGNIE

On ne conteste plus à l'heure actuelle que les arts ont évolué à l'intérieur du champ des forces sociales, mais on ne sait à quel niveau situer au juste les instances médiatrices déterminantes, qui transmettent à l'art les besoins et les intérêts sociaux.

(M. Warnke [1989, p.4] in Hennion, 1993, p. 221)

L'ENVIRONNEMENT DE LA COMPAGNIE

INTRODUCTION

Tenter de créer des liens entre les choix artistiques et les influences extérieures à la vie d'une compagnie de danse relève de la haute voltige. Comme le dit Warnke (1989) dans la citation présentée ci-haut, nous ne pouvons dire avec certitude qui a influencé quoi et dans quelles modalités. Cela étant dit, il nous importait de tenter d'établir, dans la mesure du possible, pourquoi certains actes avaient été posés par les dirigeants de la compagnie et comment les événements sociaux avaient, à leur mesure, contribué à l'émergence des pratiques, des tendances et de la naissance de l'institution des GBC. La compagnie a vu le jour dans un contexte précis soit celui de l'histoire économique, sociale, politique et culturelle du Québec et du Canada des années 50. Elle a évolué en même temps que des événements importants se sont déroulés dans toutes les sphères d'activités de ce temps historique.

Ainsi, pour repérer certaines tendances de l'histoire et voir comment elles ont contribué à la naissance, au développement et à la transformation de la compagnie des GBC de 1957 à 1977, il est nécessaire de brosser un portrait succinct des différents aspects de la vie en société qui ont façonné la vitalité culturelle¹ du Québec et du Canada.

¹ Nous parlons de culture dans son sens sociologique c'est-à-dire dans l'optique de comprendre le rapport d'intégration des arts à la société. Ainsi, tout au long de cette section nous utiliserons les termes culturel et artistique côte à côte quand c'est justifié.

Les éléments historiques présentés ici vont réapparaître tout au long de la thèse. Saisir le contexte général de vie de la société et plus précisément celui des dirigeants des GBC situe davantage le lecteur sur les conditions environnementales liées à l'exercice des activités de la compagnie.

Dresser un tel portrait s'est avéré laborieux au départ car il n'y a pas d'histoire culturelle/artistique du Québec en ce qui concerne l'apport des arts à la culture. Nous nous sommes inspirés des différents articles du *Traité de la Culture* (Dir. Denise Lemieux, 2002) pour sortir les éléments appropriés, monter un portrait chronologique de la naissance des institutions artistiques du Québec et nous les avons organisés sous forme de tableaux (annexe III). La démarche a permis, en partie, d'élaborer la perspective artistique de ce chapitre.

Les éléments traités ici seront choisis en regard de la nécessité d'exposer les événements, phénomènes et interprétations pertinents de l'histoire à l'origine de l'émergence d'une pratique de la danse au Québec. Les différents contextes, économique, politique, social, culturel/artistique sont résumés et présentés l'un après l'autre pour une même époque. Ensuite, ils sont mis en perspective avec les événements qui ont façonné l'histoire du ballet au Québec dans le but de souligner les jalons importants de son développement. Enfin, nous faisons ressortir les principaux mouvements de société et événements de différentes natures qui ont permis, selon nous, l'émergence et le développement des GBC. Les périodes de 1945-1960 puis, 1960-1980 couvrent le temps historique circonscrit par notre étude.

Les deux espaces-temps ont été séparés pour différentes raisons. Premièrement, nous avons observé que Linteau, Durocher & Robert (1989) se servent de cette distinction pour bien circonscrire les enjeux des moments forts de l'histoire du Québec et du Canada. Leur découpage des périodes chronologiques est choisi en regard de moments charnières, amorce des changements dans la société. Ce choix permet une bonne compréhension des éléments en présence car le panorama est diversifié et circonscrit à la fois. Curieusement, le découpage choisit par Linteau et al. (1989) correspond aussi à des moments charnières de la compagnie des GBC. Dans la première période, ce sont les années des Ballets Chiriaeff, donc, moment des premiers balbutiements d'une troupe de ballet ; la section des années 1960-1980 correspond à la naissance proprement dite des GBC et à leur deux

premières phases de développement. Pour toutes ces raisons, nous avons privilégié le traitement des moments chronologiques déterminants en sections séparées.

Certains faits historiques précédant les époques traitées dans ce travail seront quand même soumis à l'attention du lecteur, car ils sont éloquentes quand il s'agit de comprendre les événements subséquents. Ils témoignent de l'évolution de disciplines artistiques bien vivantes et de l'engouement des populations pour de nouveaux intérêts. Nous serons à même de constater la richesse de la vie culturelle et artistique avant la période de la Révolution tranquille².

1945-1960 : contexte économique³

La période d'après-guerre a été cruciale pour l'économie du Québec. Une période de prospérité importante s'amorce grâce aux effets de la guerre. Elle a relancé la province sur les plans industriel et urbain. Le plein-emploi va obliger le gouvernement à améliorer les conditions de travail et de vie des citoyens en faisant passer la semaine de travail à 45 heures au lieu de 60. Autant la période des années 30, (suite à la crise économique) avait entraîné une désorganisation de la production c'est-à-dire un chômage massif, de l'insécurité et de la misère, autant la période qui suit situe le Québec avantageusement sur le plan national et international. Au palier du gouvernement fédéral, une intégration économique et culturelle soudaine dans l'orbite des États Unis va avoir un effet mobilisateur sur l'état canadien : un fédéralisme canadien fort dans le but de se démarquer de ses voisins du sud.

² Dans leur conclusion, les auteurs Linteau et al. (1989) discutent d'un troisième mythe, « inadéquat pour expliquer l'histoire récente du Québec : celui d'une société traditionnelle projetée brutalement dans l'ère moderne » (p. 810).

³ Cette section est largement inspirée du livre de Linteau et al. (1989).

1945-1960 : contexte politique⁴

Sur le plan canadien, le renforcement du pouvoir fédéral va créer une nouvelle notion politique soit celle de l'état-providence dans lequel les mesures sociales doivent procurer le bien-être à tous les citoyens mais prône aussi l'intervention de l'état comme un instrument de développement économique. Cette vision va se heurter au gouvernement québécois de Maurice Duplessis. Celui-ci ne tient pas à s'engager dans des réformes sociales mais en revanche, il revendique son autonomie par rapport au pouvoir centralisateur d'Ottawa. Ainsi, il se prononce pour l'entreprise privée, contre l'État-providence, contre le syndicalisme et chante les valeurs traditionnelles du Québec.

Un tel rapport de force va retarder les réformes nécessaires au développement de la société québécoise qui émerge sur le plan économique mais dont les institutions sociales ne suivent pas le même rythme d'évolution. Cela n'empêche pas la société du Québec de cheminer vers la modernité.

1945-1960 : contexte social⁵

Le climat social est complexe au Québec : la croissance démographique qualifiée de « Baby Boom » a mis au monde une jeunesse avide de connaissances et de développement de ses capacités créatrices et intellectuelles. La jeunesse, démographiquement importante⁶ par le nombre, a besoin d'être « encadrée ». Faute d'un système social laïque, le clergé saisit l'occasion, d'y imposer sa propre vision (Harvey & Cantelon, 1988, p. 73). Il fonde les mouvements de JOC (jeunesse ouvrière catholique) et de JEC (jeunesse étudiante catholique)⁷. Il est toujours important et très présent dans la société canadienne-française.

Le canadien-français des années 50, à cause de la prospérité économique, s'intéresse de plus en plus aux divertissements et aux loisirs offerts par des industries culturelles

⁴ Idem.

⁵ Ibidem.

⁶ En 1961, 44 % de la population a moins de 19 ans (Linteau et al., 1989, p. 223).

⁷ Au sein de ces mouvements, le clergé organise des activités sportives qu'il juge saines et contrôlables (Harvey & Cantelon, 1988, p. 81).

capitalistes (Idem, p. 79). Fidèle à lui-même, le clergé essaie encore de contrer une laïcisation des institutions québécoises mais son intransigeance devient de plus en plus contestée par une population de plus en plus instruite et ouverte sur le monde grâce à la radio (1920), au transistor (1950) et à la télévision (1952). De plus, la réouverture des frontières canadiennes à l'immigration entraîne son flot de nouveaux arrivants principalement européens, cultivés et souvent fortunés et/ou ambitieux.

1945-1960 : contexte culturel/artistique⁸

Les institutions culturelles de la société québécoise connaissent un certain élan durant toute la période des années 50⁹ grâce à différents facteurs. D'abord, le « cosmopolitisme » montréalais lié aux vagues successives d'immigration va teinter la ville de Montréal d'une couleur de société des nations. Ses différents quartiers épousent les dynamiques sociales des communautés grecque, italienne, chinoise et autres. En plus, celles-ci ont importé un bagage culturel et artistique riche et différent. Le pouvoir commercial aux mains des anglo-saxons, plus particulièrement des Écossais et des Irlandais protestants (par exemple, la famille Molson) va permettre la construction de quartiers riches et prospères et favoriser l'émergence de pratiques culturelles en liens avec les aspirations de reconnaissance sociale de la communauté anglophone. Cette particularité montréalaise tranche avec le reste du Québec demeuré en grande partie rural et de valeur traditionnelle catholique (Germain, 2002).

La juxtaposition des communautés francophones (pauvres pour la plupart) et anglophones (riches dans plusieurs cas) fera dire à plusieurs auteurs 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 est plus grande chez les anglophones (Germain, 2002). Ce phénomène instaure un clivage culturel important entre les deux communautés. Elles semblent s'ignorer même sur une seule île, Montréal.

⁸ Cette section est largement inspirée de différents articles du *Traité de la culture* (Dir. Denise Lemieux, 2002). Le lecteur peut consulter les tableaux synthèses du Québec culturel élaboré par l'auteur de cette thèse en annexe III.

⁹ Cette impétuosité va se poursuivre durant la période 1960-1980 si on en croit Tremblay & Lacroix (2002, p. 263).

Sous la combinaison d'influences ethnique, linguistique et religieuse, les années 50 voient l'émergence d'organisations artistiques, reflet d'une société désireuse de s'adapter à la modernité et de se donner une force créatrice à la hauteur de ses aspirations. En 1951, la Commission Massey (Commission royale d'enquête sur l'avancement des sciences, des arts et des lettres au Canada¹⁰) sonne le coup d'envoi d'une réflexion sur la culture canadienne. Elle énonce l'importance d'une autonomie culturelle canadienne en réaction à l'envahissement de la culture américaine de plus en plus persistante. 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 en 1952 est un des fruits de cette réflexion. C'est une institution vouée à la création d'un sentiment d'appartenance nationale. Elle doit être accessible d'un océan à l'autre. Elle va permettre à la société canadienne anglophone et francophone 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 davantage. 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.

En 1951 naît la Ligne canadienne des compositeurs de musique, le prolongement naturel de la naissance du Conservatoire de musique de Québec en 1942, juste après la promulgation de la Loi sur les conservatoires en 1941 et de la création des Jeunesses musicales en 1949. Il est à noter que le premier enregistrement sur disque pour la radio a eu lieu en 1945 et que les compositeurs, de ce fait, désirent préserver leurs droits en tant qu'auteurs.

Le Conseil municipal des arts de la ville de Montréal apparaît en 1956 et l'année suivante (1957), le Conseil des arts du Canada (CAC) est mis sur pied. En 1958, la Loi canadienne sur la radio-diffusion voit le jour et le Centre de musique canadienne est fondé l'année qui

¹⁰ En fait, il s'agit de la commission Massey-Lévesque. La plupart du temps, les ouvrages n'indiquent que le nom de Vincent Massey. La présence du Père Georges-Henri Lévesque est à toute fin pratique, évacuée. Pour les fins de ce travail, nous utiliserons la dénomination la plus courte : la commission Massey.

suit (1959). Autant de signes indiquant l'affirmation et le développement des cultures canadienne-française et canadiennes en général.

Les arts d'interprétation et les arts visuels se sont implantés auprès de la population à des vitesses différentes depuis le début du XX^e siècle selon leur niveau de popularité. La musique, le cinéma et les arts visuels sont les plus présents dans la société dès cette période, tandis que le théâtre professionnel émet ses premiers balbutiements dans les années 30 et que la danse, en tant que discipline artistique, n'émerge de façon significative qu'à la fin des années 50.

1945-1960 : contexte artistique professionnel¹¹

Il serait faux de croire que le Québec est un désert artistique durant cette période. Au contraire déjà, à partir des années 20, la société s'était dotée d'institutions susceptibles d'assurer une éducation en arts plastiques et en musique et de ce fait, on avait vu émerger une élite artistique. Ainsi, l'école des Beaux-Arts de Québec ouvre en 1922 et celle de Montréal en 1923. L'École du meuble, fondée en 1934, et l'École des arts graphiques, ouverte en 1942, seront des pépinières d'artistes qui n'auront plus besoin de « s'exiler en Europe pour recevoir une formation spécialisée » (Fournier & Rodriguez, 2002, p. 541). Des artistes signeront le *Manifeste du Refus global* de 1948 et *Prisme d'Yeux* (la même année). Ils revendiquent « une plus grande autonomie pour l'art » chez eux (Idem, p. 542). Fournier et Rodriguez résument succinctement et efficacement la période d'après-guerre :

Tout n'a pas commencé avec la Seconde Guerre Mondiale, mais on sait que les années d'après-guerre marquent le début de « quelque chose » : des revues d'art et des maisons d'édition naissent, une nouvelle critique d'art apparaît, d'autres marchands se lancent dans le commerce de l'art avec l'ouverture de galeries, dont la Galerie Dominion du Dr Stern en 1942, enfin, se constituent autour de deux peintres, Paul-Émile Borduas (1905-1960) et Alfred Pellan (1906-1988), de nouvelles générations d'artistes engagés dans la transformation du langage visuel « traditionnel ». À l'art dit « académique », à l'art qu'enseignent les écoles des Beaux-Arts et qu'exposent les musées de Montréal et de Québec, on oppose l' « art neuf, vivant ». (p. 542)

¹¹ Cette section est largement inspirée des articles du livre *Traité de la culture* (Dir. Denise Lemieux, 2002).

Comme nous l'avons mentionné, la musique a une longue tradition au Québec. La pièce *Suite canadienne* de Claude Champagne est jouée au Festival artistique canadien du Canadien Pacifique en 1928. Existe aussi la Société canadienne d'opérette depuis 1923. Les Variétés Lyriques ont poursuivi leurs activités de 1936 à 1955. La fondation de la radio de Radio-Canada en 1936 a permis à la musique de se faire entendre d'un océan à l'autre et à la Bolduc (première chanteuse populaire canadienne-française) de se faire connaître.

Le théâtre démarre plus lentement. La première pièce vraiment populaire est celle d'*Aurore l'enfant martyre* présentée d'abord sous une forme théâtrale. Elle aura un règne fructueux de 1921 à 1952. Elle devient par la suite un roman puis est adaptée en feuilleton télévisé. À la même époque, le Théâtre National de Montréal, avec ses vedettes comme La Poutine et Olivier Guimond (le père et le fils) parcourt le Québec des années 1930 à 1950. Gratien Gélinas, avec ses *Fridolinades* (1938-1945), puis *Ti-Coq* (1948), obtient un succès populaire énorme. Les Compagnons de St-Laurent, troupe de théâtre fondée par le père Émile Legault en 1937 (qui se donne comme mandat de présenter les grandes œuvres du répertoire classique français), sera la pépinière de plusieurs de nos comédiens et acteurs qui vont mettre sur pied nos institutions théâtrales dans les années 60. En 1954, s'ouvre une section en art dramatique au sein de la structure des conservatoires.

Le cinéma est le médium artistique le plus populaire des années 30. Par contre, l'Office Nationale du film (ONF) en 1939 est mis sur pied par le gouvernement fédéral à des fins de propagande. Les francophones y sont absents pour un certain temps et cela va détourner cette communauté d'un intérêt pour le cinéma jusque dans les années 60 (Linteau et al. 1989, p. 178).

La période 1945-1960¹² est fructueuse pour le ballet au Québec en tant que discipline artistique menant à une carrière professionnelle. Au cours de cette période, deux événements de différente nature vont avoir un impact important sur l'évolution de la discipline : la télévision (suite au Rapport Massey) et l'immigration. La professionnalisation de la danse comme pratique artistique avait débuté à pas menus

¹² Cette section est largement inspirée du livre : *Danser à Montréal: germination d'une histoire chorégraphique* (Tembeck, 1991).

autour des années 30. C'est la période à laquelle des écoles offraient une formation de ballet¹³ et produisaient une première génération de danseurs ayant des bases minimales pour mieux se mesurer aux standards d'excellence de l'époque. Trois jeunes danseurs seront le produit de cette évolution dans les années 40 : Roland Lorrain deviendra critique de danse dans une deuxième partie de sa vie, après avoir dansé en Europe. Il écrira un ouvrage sur Ludmilla Chiriaeff. Marc Baudet travaillera dans le cinéma après avoir fait une carrière de danseur professionnel en Europe lui aussi. Le plus important, Fernand Nault, reviendra enrichir l'évolution chorégraphique des GBC jusqu'à ce jour, après avoir dansé 25 ans à l'ABT (Lapointe, 1999).

Dans les années 40, une première compagnie de danse tente de s'organiser : Les Ballets-Québec (1949-1951) de Gérard Crevier. Ce dernier, un canadien-français, a étudié le ballet à Londres qui, pour les milieux anglophiles, donne le ton à la danse professionnelle de cette époque (Smith, 2000, p. 111). La compagnie s'incorpore dès le début mais elle aura une courte existence. Malheureusement pour Gérard Crevier, la fondation du BNC à Toronto en 1951 drainera tout le bassin de candidats de cette jeune compagnie aspirant à une carrière professionnelle et il n'existe pas de volonté politique au Québec pour supporter financièrement une compagnie de danse. Les danseurs ne vivent pas de leur art dans « la belle province » ; l'exil temporaire des trois jeunes danseurs, évoqué plus haut, en fait foi. Les tentatives de mise sur pied d'une compagnie ont échoué faute de fonds, d'une structure gouvernementale d'aide au fonctionnement et d'un nombre suffisant d'effectifs de haut niveau.

À la même époque (1948-1954) se tient un festival de danse pan-canadien, le Canadian Ballet Festival (sous l'inspiration de Boris Volkoff de Toronto et de Gwenneth Lloyd de Winnipeg) qui, faute d'avoir survécu, a néanmoins permis la circulation d'un dynamisme chorégraphique et artistique au Canada à cette époque. Le Québec y a participé grâce à la présentation d'oeuvres chorégraphiques de Gérard Crevier et de Ruth Sorel, une des premières danseuses professionnelles issues d'une nouvelle vague d'immigration importante pour l'évolution de la danse au Québec.

¹³ Nous faisons référence à l'École Lacasse-Morenoff (autodidacte). Elle ouvre ses portes en 1895 mais elle n'offrira du ballet qu'à partir de 1933. Celle de Gérard Crevier ouvre en 1934 (formé à la méthode du Royal Academy de Londres durant la Deuxième Guerre Mondiale).

Ruth Sorel fait partie de cette onde d'immigrants des années 40 et 50. Elle permet l'émergence d'une génération d'artistes polyvalents et expressifs au Québec. La carrière de Ruth Sorel comme danseuse de ballet et de danse moderne professionnelle en Europe lui sert de promotion pour ouvrir une école de danse d'envergure à Montréal. Elle sera la première à signer un ballet à contenu québécois : *La Gaspésienne* (1949), présenté dans le cadre du festival pan-canadien mentionné auparavant. Elle quitte le Québec précipitamment en 1950 et les raisons de son départ demeurent inexplicables. Seda Zaré connaît sensiblement le même parcours artistique européen sauf qu'elle arrive au Québec en 1950 et y demeure jusqu'à sa mort. Elisabeth Leese présente aussi le même profil. Arrivée en 1944, elle forme, entre autres, Brian Macdonald dont nous parlerons dans la prochaine section. Ces trois femmes sont souvent ignorées dans notre paysage historique québécois¹⁴ et pourtant, grâce à leur carrière d'envergure internationale, elles ont su former une génération prolifique de danseurs, chorégraphes et pédagogues professionnels au Québec. Ceux-là marqueront le paysage artistique des années 1960 à 1980.

La télévision a vu le jour en 1952. Le gouvernement fédéral décide qu'il n'y aura qu'un seul réseau de télévision aussi longtemps que la télévision d'inspiration « canadienne » ne sera pas implantée. Le gouvernement décrète qu'aucun diffuseur privé n'aura de permis avant l'instauration d'une télévision nationale florissante. Cette décision obligera les autres médias existants à se définir par rapport à cette règle (Linteau et al., 1989, p. 391). Une citation, tirée de l'article de Roger De La Garde (2002), exprime bien ses orientations et son mandat lors de ses premières années d'existence :

Pendant dix ans, la télévision généraliste assure à des centaines de milliers de foyers québécois, en temps réel et de façon régulière, l'accès à une programmation qui comprend des émissions de tous genres (information, divertissement, culture, sport, religion, cinéma) qui s'adresse à toutes les régions confondues sous la figure du national et à tous les membres de la société sous la figure de la famille. (p. 909)

Un tout nouveau groupe, les Ballets Chiriaeff, a été formé pour et par la télévision à sa naissance en 1952. Créature d'une institution nationale, la Canadian Broadcasting Corporation (CBC), la télévision doit promouvoir l'unité nationale par le biais, entre

¹⁴ Ces trois femmes artistes sont citées dans le livre de Tembeck (1991) portant sur l'histoire chorégraphique à Montréal et dans les rubriques qu'elle signe dans l'*Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada* (Éd. Adams, 2000).

autres, de la danse et doit rapprocher les Canadiens issus d'une grande diversité culturelle¹⁵. L'instigatrice de la troupe de ballet, une immigrante d'origine allemande nommée Ludmilla Chiriaeff, est fraîchement arrivée au Québec depuis quelques mois en provenance de la Suisse. Elle a été engagée comme chorégraphe, responsable de la préparation et de la présentation des œuvres chorégraphiques. Elle tente de trouver des danseurs prêts à travailler à Radio-Canada sur une base régulière. Une fois par mois, la jeune troupe présente en direct un ballet¹⁶ à l'émission télévisuelle hebdomadaire appelée *L'Heure du concert*, diffusée d'un océan à l'autre sur la chaîne nationale de Radio-Canada (CBC). Il s'agit de créations originales de Ludmilla Chiriaeff ou d'un jeune danseur fraîchement débarqué à Montréal, Eric Hyrst, immigrant britannique. Il s'est installé depuis peu à Montréal¹⁷.

Ludmilla Chiriaeff est, à cette époque une toute nouvelle immigrante canadienne dans la nouvelle vague d'immigration décrétée en 1948 par le gouvernement fédéral pour peupler le Canada (Linteau et al., 1989, p. 219). Arrivée à l'hiver 1952 avec son mari Alexis Chiriaeff, scénographe engagé à la même émission, Ludmilla s'impose comme l'instigatrice, la chorégraphe, la maîtresse de ballet¹⁸ et la directrice artistique de la troupe de ballet formée de danseurs locaux et de plusieurs danseurs immigrés au Canada depuis peu. Parmi eux, deux noms marqueront le parcours télévisuel de la compagnie : Eric Hyrst, signataire de plusieurs œuvres chorégraphiques en plus de danser dans pratiquement tous les ballets du répertoire et Eva von Gencsy (immigrée depuis 1947) ballerine d'origine hongroise.

La motivation des membres du groupe des Ballets Chiriaeff à créer un produit chorégraphique ne pouvait se détacher des objectifs de mise en marché du nouveau médium de communication : la télévision. La troupe est engagée dans un contexte précis. La mise en place de la télévision est un outil de propagande du gouvernement fédéral pour

¹⁵ On a pu constater combien le paysage montréalais comportait une grande diversité ethnique et culturelle. Pays de colonisation, il est possible d'imaginer le même scénario dans tout le reste du Canada.

¹⁶ Entendons le terme ballet dans le sens où il désigne une œuvre chorégraphique pas uniquement conçue avec un vocabulaire et un genre académique. Ce terme s'est étendu à un sens plus large dans le milieu de la danse désignant toute œuvre dansée.

¹⁷ Un feu a ravagé les installations du RWB en 1954 créant ainsi l'exode de danseurs qui n'ont pu réintégrer la compagnie par la suite. Eric Hyrst est de ceux-là.

¹⁸ La maîtresse de ballet fait répéter les œuvres chorégraphiques afin qu'elles soient travaillées jusqu'à leur présentation sur scène.

contrer l'influence des ondes américaines (Roy, 2000). Il s'agit de préserver l'identité, enrichir la collectivité canadienne et consolider l'unité du pays sous le gouvernement de Louis St-Laurent. Le groupe, même informel, devenait l'instrument et le fruit de cette propagande.

La diversité des genres de danse présentée par chacune des chorégraphies nourrit plusieurs ambitions : d'une part, le pouvoir politique veut diminuer les disparités régionales et toucher une population d'un océan à l'autre et d'autre part, il faut développer une image de marque (Roy, 2000). La danse est indiquée : elle ne requiert pas de parole. Elle occulte la difficulté de la langue où deux cultures et plus se côtoient. De plus, le ballet sied bien aux critères de bonne tenue de la bourgeoisie, soucieuse d'inculquer des manières distinguées à ses jeunes filles. Ces critères sont synonymes d'élégance et de raffinement. Au Québec, le ballet n'est pas particulièrement encouragé comme discipline artistique mais il est considéré important dans l'éducation de sa bourgeoisie¹⁹.

La télévision étant de compétence et d'inspiration fédérale, le gouvernement provincial ne peut absolument pas intervenir dans la programmation et le type d'émission à l'horaire. Au Québec, le clergé est outré de voir des danseurs à la télévision et il le dénonce du haut de la chaire. Cela n'influence en rien le gouvernement fédéral qui n'aime pas beaucoup celui de l'Union Nationale du Québec qui, dirigé par Maurice Duplessis marche main dans la main avec le pouvoir ecclésiastique. Impuissant devant la force de la propagande du gouvernement Fédéral, Duplessis aura cette phrase passée à l'histoire : « La télévision, c'est un nid de communissses (*sic*) » (Roy, 2000). Il n'apparaîtra pour ainsi dire jamais à la télévision²⁰.

Le ballet que pratique le groupe des Ballets Chiriaeff sous sa forme esthétique la plus stricte, formelle, précise, tonique, codifiée et linéaire renforce l'image d'ordre, d'organisation, de contrôle et de raffinement promue par une jeune télévision à une

¹⁹ La bourgeoisie de Montréal particulièrement anglophone apprécie la danse. Elle assiste en grand nombre aux spectacles de ballet présentés par des compagnies étrangères dans les théâtres de la ville. Entre autres compagnies, on applaudit Les Ballets Russes de Monte-Carlo, en tournées internationales. Ils passent par Montréal entre 1952 et 1958 (Smith, 2000, p. 165).

²⁰ Commentaire de Jean-Pierre Desaulniers, professeur en Communication à l'UQAM dans la même émission.

époque où il était important de montrer un savoir-faire technique et artistique²¹ (Le Carrefour, 1998).

Malgré tout, la bourgeoisie montréalaise ne va pas s'attacher aux émissions culturelles télévisuelles. Ludmilla Chiriaeff sera elle même surprise de constater que la majorité de ses « patrons » d'honneur lors de la fondation de la compagnie des Grands Ballets Canadiens n'avaient jamais entendu parler des Ballets Chiriaeff²², ni de l'émission *L'Heure du concert*²³.

Les mouvements déterminants de la naissance des GBC de la période 1945-1960

Ainsi, durant cette période, le Québec va cheminer lentement mais sûrement vers une certaine modernité. La montée nationaliste canadienne sera importante dans le développement de l'affirmation culturelle, dans l'organisation de ses pratiques et dans l'émergence des arts comme valeur d'épanouissement culturel. La Commission Massey est déterminante dans ce processus et ce, pour plusieurs raisons.

Premièrement, le désir du gouvernement fédéral de trouver des moyens de susciter un sentiment national est avantageux pour les arts. Sa stratégie de s'imposer comme état-providence l'oblige à s'impliquer et à mettre sur pied des institutions pour défendre la culture canadienne mais aussi pour la promouvoir avec des moyens financiers qui s'y rattachent. Les GBC vont entrer dans cette mouvance.

Deuxièmement, le rapport Massey entraîne indirectement la création du CAC . En effet, un donateur anonyme assure 50M pour le développement des arts et 50M pour celui de la science. Ce dernier devra déterminer quelles institutions assureront le développement de

²¹ Smith (2000) démontre par plusieurs exemples combien Celia Franca (BNC) jugeait les autres compagnies par le seul critère de la conformité à contrôler la technique du ballet académique au plus haut niveau, l'expressivité étant reléguée au second plan.

²² Smith avance l'hypothèse que ce phénomène est dû au désintéressement de la bourgeoisie anglophone qui considère la télévision vulgaire et qui préfère continuer d'aller au spectacle dans les différents théâtres de la ville pour alimenter leur vie culturelle et artistique (p. 165).

²³ *L'Heure du concert* sera présentée sur 6 fuseaux horaires et demi pendant les 18 premiers mois de l'existence de la télévision. La programmation est alors bilingue. Elle rejoint 30% de la population canadienne. En janvier 1954, c'est la fin de la programmation bilingue. La chaîne s'appelle CBMT (Forget, 2006, p. 257).

la culture nationale canadienne en regard des règles d'attribution et d'orientation offertes à la société canadienne. Le gouvernement, en provoquant sa mise sur pied pour appuyer le développement de l'identité canadienne par le biais d'institutions supportées par l'État, va affirmer ses choix mais va aussi inciter la communauté artistique canadienne et québécoise à se regrouper en association dans le but de défendre ses droits auprès des nouveaux pouvoirs à vocation culturelle. Cela va aussi créer un phénomène d'entraînement des gouvernements municipaux et provinciaux à se doter d'organismes semblables : Le Conseil municipal des arts de la ville de Montréal (1956) et le ministère des Affaires Culturelles (MAC) en 1961. Les GBC recevront des subsides gouvernementaux des trois paliers de gouvernements dès le début de leurs activités.

Enfin, le désir du gouvernement fédéral à susciter un nationalisme canadien va l'inciter à s'accaparer le contenu de la télévision et le monopole de la diffusion. C'est avantageux pour les Ballets Chiriaeff ; il n'y a aucune compétition. Mme Chiriaeff est assurée d'un travail et des revenus mensuels. Elle peut garder ses danseurs sur une longue période et développer un produit artistique tout en étant payée avantageusement pour le faire²³.

La télévision et la radio seront des moteurs culturels extrêmement importants. Ils vont permettre à la musique, à la dramaturgie, à la danse et à la culture populaire de s'épanouir. Chaque production exige une équipe de créateurs : conception des costumes, des éclairages, des décors et même la composition de la musique dans certains cas. Une génération d'artistes et artisans du spectacle auront l'occasion d'apprendre leur métier et de laisser émerger leur talent créateur²⁴. Ainsi, on crée de nombreuses œuvres artistiques originales. Les GBC sont le terreau idéal pour monter une banque d'œuvres de qualité, originales, accessibles, avec tout le matériel nécessaire.

La télévision est un succès populaire. Dès que le réseau s'étend à la province, le Québec francophone accapare la télévision (française) de Radio-Canada. Dès les années 60, le public anglophone délaisse rapidement cette télévision, plus attiré culturellement par la

²³ En comparaison, les danseurs solistes les plus importants du RWB obtiennent 55 \$ /semaine en 1958 pour 8 mois de travail (Crabb, 2002, p. 71). À la télévision de Radio-Canada durant la période de 1952-1955, les danseurs obtiennent en moyenne 69 \$/semaine pour du travail réparti presque sur toute l'année et peuvent en plus participer à d'autres émissions qui assurent des revenus supplémentaires (Lorrain, 1973; p. 20).

²⁴ On a pu constater à la lumière de ce qui précède que des artistes ont été formés en musique, arts visuels et en théâtre au Québec et sont prêts à faire valoir leur talent.

télévision américaine (CBS). On voulait tenter de rapprocher les deux cultures ; on crée l'inverse. On développe davantage le sentiment de société distincte. C'est ce qui fera dire à Jean-Pierre Desaulniers (in Roy, 2000) : « Les canadiens-français se sont payés une télévision nationale parce que trop pauvres pour se payer un cinéma national et trop analphabètes pour se payer une littérature nationale. »

Les canadiens-français vont permettre à la télévision de prendre une expansion fulgurante au Québec. En 1950, 30 000 téléviseurs trônent dans les chaumières ; en 1951, 70 000 ; en 1952, 200 000 ; en 1953, 400 000 ; en 1955, 2 millions puis en 1957, 2 millions 700 000 (De La Garde, 2002, p. 920). Il aura fallu une décennie pour que les canadiens-français adoptent sans réserve ce type de loisir.

En revanche, les bourgeois de Montréal, principalement anglophones, continuent d'aller au spectacle et conservent cette activité sociale. Issus pour la plupart des communautés culturelles autres que francophones, ils entretiennent ce plaisir et cette habitude, vestiges des vieux pays. La vie mondaine des sorties au théâtre et au concert accroissent leur visibilité dans leur communauté et permet de socialiser en plus d'indiquer à leurs congénères un « standing » et de la culture artistique: en effet, il faut avoir suffisamment d'argent pour s'offrir une place au théâtre ou au concert.

L'apport des vagues immigrantes va aussi avoir un impact sur le développement de Montréal. Ce terreau qu'est le développement des communautés culturelles va influencer l'économie et la vie artistique. En danse, l'impact est flagrant et déterminant pour le développement de la discipline et son essor en tant qu'art d'interprétation. Il est désormais plus proche des standards internationaux. Les artistes venus d'ailleurs sont suffisamment formés dans les meilleures écoles européennes au goût des tendances les plus innovatrices pour garantir un développement de qualité et une certaine pérennité grâce à leur talent de pédagogues.

L'équipe de danseurs des Ballets Chiriaeff vient des écoles montréalaises dirigées par les trois excellentes pédagogues que sont SEDA Zaré, Elisabeth Leese et Ruth Sorel, quand ils ne sont pas des immigrants très talentueux et professionnels de haute gamme fraîchement débarqués à Montréal. Eva von Gencsy et Eric Hyrst, par exemple, ont eu une carrière florissante à l'étranger et font profiter de leur expérience et de leur talent. Toute une

équipe, tributaire d'une immigration récente, a pu permettre à Ludmilla Chiriaeff d'honorer ses contrats de télévision. Il ne faut pas oublier que, deux ans plus tôt, Celia Franca, en fondant la compagnie du BNC (1951), avait drainé toutes les ressources artistiques du pays ou presque et principalement les danseurs de la compagnie Les Ballets-Québec. La télévision a généré un bassin de danseurs chevronnés, intéressés à gagner leur vie sur une base plus régulière. D'autres, de moins d'expérience, désirent vivre la pratique d'une carrière en danse et y mettent les efforts.

La période 1945-1960 donne naissance à la société de consommation²⁵. Plusieurs facteurs propices au développement d'une culture de consommation sont observables dans la société : l'urbanisation, la prospérité, l'augmentation du temps de loisir, l'implantation du réseau de télévision et la montée de la jeunesse (Linteau et al., 1989, p. 751). En vertu de ces nouvelles valeurs, les citoyens désirent davantage de divertissements et le produit artistique fait partie de la demande. Par exemple, Les Variétés Lyriques ont eu des activités sur une période de vingt ans et Le Théâtre National de Montréal a sillonné le Québec des années 1930 à 1950. Le « Red Light » s'éteint lentement à la fin des années 50, après plusieurs décennies d'activités de toutes sortes. On parle ici de divertissement populaire récupéré en partie par la télévision pour la grande joie des téléspectateurs. Les GBC profitent de l'engouement du divertissement.

Il est important ici d'aborder le grand pouvoir du clergé et par la suite son essoufflement dans le paysage culturel des années 1945-1960. Comme il a été souligné auparavant, le gouvernement de Maurice Duplessis dirige le Québec main dans la main avec le clergé qui compte plusieurs institutions religieuses dans toutes les régions du Québec. Malgré son ascendant imposant, il devient vite dépassé par les événements des années 50. L'industrialisation et les mesures du gouvernement canadien en vue du développement d'un sentiment d'identité nationale ont des effets sur la vie des canadiens-français qui sont difficiles à contrer pour le clergé. Le gouvernement fédéral contrôle le contenu de la télévision, la population est désireuse de s'offrir des divertissements et des loisirs et certaines communautés culturelles ont des visions plus larges sur l'intérêt d'inclure des

²⁵ Langlois (2002) l'affirme dans un article qui explique l'avènement d'une nouvelle culture matérielle : « Au Québec, il a fallu attendre la Deuxième Guerre Mondiale pour que s'implante vraiment la société de consommation. Avec l'augmentation du revenu réel [...], est apparu le revenu discrétionnaire, celui que l'on peut consacrer à l'achat du superflu, à l'acquisition de biens qui ne sont plus de première nécessité » (p. 934).

activités artistiques dans leur vie. Priver la communauté canadienne-française d'activités dans le contexte des années d'industrialisation est un pari intenable. Les GBC arrivent à la fin de cette période, celle de l'essoufflement du clergé.

Que les institutions religieuses considèrent le ballet indécent est une chose²⁶, qu'il soit frappé d'interdit et boycotté par la population est une autre chose. Pour toutes les raisons énoncées précédemment, il est possible d'affirmer qu'à cette époque le clergé n'a pratiquement plus d'ascendant important sur le développement de la danse.

Conclusion sur la période 1945-1960

À la lumière de ce qui précède, une évolution culturelle / artistique suit son cours au Québec. Il est faux de croire que le Québec d'avant la Révolution tranquille est un désert culturel. Tous les arts, à un rythme différent et par des moyens relatifs à leur discipline ont réussi à évoluer même si cela ne s'est pas fait assez rapidement, au goût de certains²⁷. La société se transforme dans une direction où le pouvoir politique fédéral tente d'accroître la place de la dimension culturelle/artistique dans la société qui y réagit favorablement. Le ballet s'avère un instrument propice au développement d'habitudes artistiques et culturelles. La table est mise de plusieurs façons pour accueillir les ambitions de Ludmilla Chiriaeff : une tribune privilégiée (la télévision), une équipe de collaborateurs-créateurs chevronnés, un groupe de danseurs de calibre suffisant, des institutions politiques (support au développement d'organismes artistiques), une société de consommation avide de plus de loisirs, un clergé puritain à l'agonie et un premier ministre provincial qui meurt.

Les années à venir vont modifier considérablement le milieu de la danse au Québec. La société québécoise entre dans la modernité avec ses changements et son effervescence. La danse s'ouvre aux tendances internationales en plus de vivre une éclosion fulgurante sur le marché national.

²⁶ Smith (2000) expose plusieurs sermons éloquentes du Cardinal Paul-Émile Léger qui visent spécifiquement des danseuses (p. 164). Ils sont tirés de : Laflamme, J. & Tourangeau, R. (1979). *L'Église et le Théâtre au Québec*. Montréal : Éditions Fides, pp. 281-289, 331.

²⁷ Ce qui a provoqué la diffusion du *Manifeste du Refus global* (1948).

La période 1960-1980 : introduction

Les années 1960 à 1980 permettent à tout ce qui est en place sur le plan artistique et culturel de s'épanouir davantage et de propulser le Québec sur la voie du développement d'une nouvelle dimension de l'activité culturelle : les industries culturelles. Le travail de création prendra aussi une place de plus grande importance durant cette période, porté par le mouvement d'identité nationale, cette fois-ci du Québec. Il en sera de même pour l'évolution des compagnies de danse au Québec. Elles naîtront et se développeront rapidement, certaines orientées vers l'élaboration d'un contenu original et d'autres vers celui d'un contenu identitaire québécois.

1960-1980 : contexte économique²⁸

Les années 1960-1980 sont soumises à des vagues successives de fluctuation économique. Après une lancée prospère au début des années 60, les années 1967 à 1971 marquent un ralentissement économique au Québec. La croissance s'installe de 1971 à 1974 pour redescendre vers la décroissance jusqu'à la récession de 1982, année où le taux de chômage atteindra 14%, puis 18.9% en 1983, seuil à jamais égalé dans la deuxième portion du XX^e siècle au Québec (p. 431). Ces années permettent aux entreprises québécoises (Bombardier, Lavalin) de voir le jour, symbole d'une nouvelle bourgeoisie francophone (p. 476).

Des constructions importantes établissent le pouvoir industriel et économique du Québec. Les projets réalisés de Manic V, de Churchill Falls et de la Baie James assurent un pouvoir économique relié à l'exploitation des ressources naturelles de la province. La construction du Métro de Montréal, des autoroutes 10, 20 et 15, de l'autoroute Décarie, de celle de Ville-Marie, du pont-tunnel Louis-Hippolyte-Lafontaine confirment le statut de Montréal de capitale économique du Québec. Le Centre-ville de Montréal s'étend mais les banlieues aussi.

²⁸ Cette section est largement inspirée par Linteau et al. (1989).

Les années 1960-1970 sont celles de l'explosion de la consommation (p. 624) et incitent le gouvernement à promulguer la loi de la protection du Consommateur en 1971. La proportion des femmes sur le marché du travail passe de 28 % en 1960 à 48 % en 1981 (p. 619). Elles détiennent 50 % des diplômes universitaires en 1983, les universités ayant remplacé les écoles normales (p. 668).

1960-1980 : contexte politique²⁹

Autant les années 1945-1960 avaient été celles du nationalisme canadien, autant celles des années 1960-1980 seront celles de la montée du nationalisme québécois. Ce mouvement va propulser les canadiens-français aux postes de commande, freiner le fédéral dans ses interventions dans les champs de compétence provinciale, étendre les pouvoirs du gouvernement provincial et permettre au Québec de se faire valoir sur la scène internationale (p. 422).

Le terme canadien-français est détrôné par l'appellation « québécois » pour désigner les habitants du territoire, citoyens d'une culture différente du reste du Canada. Malgré les efforts du gouvernement canadien pour affirmer sa légitimité en matière culturelle avec la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme (Laurendeau-Dunton) base de la politique canadienne du multiculturalisme en 1971, il ne pourra contrer le mouvement national québécois (Germain, 2002). L'affirmation nationale ne cessera de croître jusqu'en 1980. C'est l'année du premier référendum. Il s'inscrit dans un processus d'affirmation politique et vise l'indépendance du Québec. Le désir de la population de demeurer dans la fédération canadienne l'emporte mais la proportion des votes manifeste clairement au Canada anglais la différence culturelle et linguistique vécue par le Québec.

La réforme des institutions politiques permet au gouvernement provincial l'établissement de nouveaux ministères à portée sociale, économique et culturelle. De telles mesures confirment l'intervention de l'État dans le but d'encourager une amélioration des conditions économique, sociale et culturelle des citoyens. Pourtant, elles deviennent de

²⁹ Cette section est largement inspirée Linteau et al. (1989).

moins en moins productives et efficaces durant les années 80 à cause de leur lourdeur bureaucratique. La nouvelle organisation provoque l'avènement d'une nouvelle classe dirigeante dans les années 80 : les technocrates et les fonctionnaires (Linteau et al., 1989, p. 557). L'urbanisation au Québec est de 74.3 % et Montréal compte, en 1961, 2 millions d'habitants faisant d'elle la ville la plus peuplée au Québec et au Canada (Idem, pp. 277-280). Tous ces changements sont le fruit de la « Révolution tranquille » amorcée dès 1960 avec l'élection du gouvernement libéral de Jean Lesage.

1960-1980 : contexte social³⁰

Linteau et al. (1989) définissent la Révolution tranquille comme suit : « Période de réformes politique, institutionnelle et sociale réalisées entre 1960 et 1966 par le gouvernement Lesage avec un « rattrapage » dans trois secteurs : l'éducation, la santé, les affaires sociales » (p. 421). En l'espace de trente ans, le Québec est propulsé dans la modernité à une vitesse vertigineuse. La société, centrée sur la laïcisation de ses institutions et le progrès³¹ (p. 678) subit une explosion de la consommation (p. 624). La société s'oriente vers un plaisir individualiste et encourage le loisir. En somme, la société québécoise manifeste toutes les caractéristiques d'une culture de consommation : urbanisation généralisée, prospérité, augmentation du temps de loisir, implantation du réseau de télévision et de radio et prolifération de sa jeunesse (p. 751). Ces facteurs ont une influence déterminante sur la consommation du produit artistique qui augmente sans arrêt.

L'immigration des années 1960 à 1980 est différente de celle des années 1945-1960. Arrivent les habitants provenant de pays ayant souffert de la guerre et d'anciennes colonies françaises comme le Liban. Malgré l'affluence sans cesse grandissante de nouveaux arrivants, la concentration de l'immigration internationale continue de se maintenir dans la région montréalaise (Germain, 2002, p. 129).

³⁰ Cette section est largement inspirée Linteau et al. (1989).

³¹ L'implantation systématique de l'accès à l'université va donner naissance à une nouvelle élite dans les domaines journalistique, philosophique, scientifique et professoral.

1960-1980 : contexte culturel/artistique

Dans les années 1960-1980, la culture artistique prend une tangente nouvelle au Québec ; elle devient populaire et de surcroît devient une industrie ; elle produit des biens de consommation en plus grand nombre et génère des retombées économiques considérées monnayables³².

Maintenant, l'État investit dans le domaine culturel par des actions gouvernementales aux deux paliers de gouvernement. Par exemple, au début des années 60, les postes de professeurs se multiplient dans les écoles des Beaux-Arts et les départements universitaires (Fournier & Rodrigez, 2002, p. 542); l'argent du gouvernement fédéral est maintenant bienvenu depuis la mort de Maurice Duplessis et le changement de gouvernement provincial. Aussi, les effets du rapport Massey continuent à se faire sentir avec l'élaboration des programmes de bourses gouvernementales dédiées aux artistes et à la culture par le biais du CAC. D'ailleurs, jusque dans les années 70, le gouvernement fédéral est mieux organisé que le Québec pour soutenir la chose culturelle/artistique. L'écart sera rattrapé au début des années 80, moment où le Québec consacra 0.56 % de son budget à la culture (Idem, p. 797). Cependant, il faut attendre 1975 pour que s'amorce une véritable politique culturelle au Québec avec la sortie du Livre vert du ministre Jean-Paul L'Allier (1976), poussé plus loin en 1978 par le ministre Camille Laurin et son Livre Blanc (Harvey, 2002, p. 147).

En 1960, on construit le complexe de la Place des Arts (PdA), inauguré en 1963. Impatient de mettre Montréal sur la carte des grandes capitales mondiales, le maire Jean Drapeau reçoit en 1967 l'Exposition universelle, année du centenaire de la fédération canadienne. Cet événement d'importance planétaire aura un effet déterminant sur le rapport des Québécois à l'art. Ces derniers sont bombardés par des éléments culturels nouveaux et sollicités pour montrer leur vision de l'activité artistique. Autant d'éléments réunis ne peuvent qu'influencer l'art et sa pratique. Par exemple, un coupon est joint pour recevoir la brochure des spectacles à l'affiche dans le cadre du festival artistique dans le

³² En 1976, 15 % du contenu télévisuel concerne les affaires publiques et le reste va au divertissement (Linteau et al., 1989, p. 754). Jusque dans les années 1950, l'État est absent du domaine culturel car il considère que l'art n'est pas rentable, donnant pour exemple, le dirigisme culturel des pays totalitaires comme l'URSS (p. 794). En revanche, en 1979, le Québec se dote de la Société de développement des industries culturelles du Québec (p. 802).

programme souvenir des GBC de la saison 1966-1967. Il y est également annoncé, la venue du Théâtre de France, le Chœur de l'Armée Rouge, la National Theatre Company (Angleterre) et le Ballet du XX^e siècle (Béjart).

1960-1980 : contexte artistique professionnel³⁴

Les années 1960-1980 vont étre prolifiques pour le développement du théâtre. L'institution théâtrale québécoise atteint sa pleine maturité dans les années 60 à Montréal (Godin, in Lemieux, 2002, p. 744). L'École nationale de théâtre est fondée en 1960, le Théâtre d'aujourd'hui l'est en 1968 et le Théâtre du Nouveau Monde s'installe à la Comédie Canadienne en 1972. Le Théâtre Expérimental voit le jour en 1975. Les années 80 constituent un virage scénographique important avec les Dubois, Bouchard, Charette et Lepage. 1984 marque le début des festivals de théâtre internationaux à Montréal. La deuxième génération de danseurs contemporains issus du Groupe de la Place Royale (1966-) et du Groupe Nouvelle Aire (1968-1982) subissent l'influence du théâtre à Montréal. Le courant de ces chorégraphes sera qualifié dans les années 80 de danse-théâtre³⁵ (Tembeck, 2002, p. 774).

La musique éclate dans tous les genres. Dans les années 60, les boîtes à chanson supplantent les cabarets du secteur du « Red Light » avec une prise de parole socio-politique (Chamberland, in Lemieux 2002, p. 701). Puis, le genre populaire, si prisé dans les années 60 et 70, est en déclin. En même temps, dans tous les pays, les grandes multinationales du disque ont investi dans les formes nouvelles de la musique rock. Ils développent un genre national avec les groupes Genesis et Harmonium. Montréal est le deuxième marché en importance du disco sur le continent après New-York (Straw, in Lemieux 2002, p. 836). L'ADISQ est fondée en 1979. Les années 80 seront l'âge d'or de la musique contemporaine, elle-même sur la lancée de ses précurseurs, Wilfrid Pelletier et Pierre Mercure, fondateurs de la Société de musique contemporaine du Québec en 1966.

³⁴ Cette section est largement inspirée du livre : *Traité de la culture* (Dir. Lemieux, 2002).

³⁵ Cette affirmation ne sera pas développée davantage, le sujet de ce travail étant le ballet.

Les arts visuels³⁶ connaissent une consolidation de leur importance artistique dans le paysage québécois. Dans les années 60 un marché de l'art contemporain s'organise. Des groupes de production sont mis sur pied dans des ateliers collectifs tournés vers l'art expérimental. L'Association des sculpteurs du Québec (1961) et la Société des Artistes Professionnels du Québec (1966) démontrent que le champ artistique est autonome. Les artistes se tournent vers de nouveaux médiums comme la gravure et la sérigraphie et de nouveaux médias comme la photographie et la vidéo. C'est aussi l'avènement de la sculpture contemporaine.

Au-delà de l'apparition de la danse contemporaine à travers le travail de deux compagnies que nous avons identifiées à la page précédente, trois autres troupes parcourront les décennies 70 et 80 en plus des GBC : les Ballets-Jazz de Montréal (1972-), Les Ballets de Montréal Eddy Toussaint (1974-1989) et Entre-Six (1974-1980). Toutes trois engagent des danseurs de formation issue du ballet académique mais développent un répertoire de danse néo-classique³⁷ et d'inspiration de danse jazz dans le cas de la compagnie des Ballets-Jazz³⁸.

La formation en danse s'organise systématiquement au Québec durant les décennies 70 et 80. Chaque compagnie ouvre sa propre école de formation pour promouvoir son style et nourrir sa troupe en effectifs. Ludmilla Chiriaeff ouvre officiellement l'École des Grands Ballets Canadiens en 1968³⁹ et en fait une École Nationale en 1983⁴⁰. Parallèlement, elle ouvre un programme de formation intégré au cursus scolaire secondaire en 1976 puis, un DEC technique au Cégep du Vieux-Montréal en 1979.

³⁶ Ce paragraphe est inspiré de Fournier & Rodriguez (2002).

³⁷ Ce style sera consacré par George Balanchine (États-Unis) et Maurice Béjart (Belgique). Tous deux utilisent le vocabulaire classique, le réorganisent et le « dé-forment » stylistiquement par rapport à ce qu'il était auparavant.

³⁸ La danse jazz est déjà très populaire aux États-Unis et plusieurs chorégraphes de Broadway ont développé leur style. Les Ballets-Jazz vont créer un mélange de style Luigi et de ballet sous l'inspiration de la danseuse de ballet Eva von Gencsy, totalement recyclée à la danse jazz (Dansereau, 2003).

³⁹ Les documents officiels confirment l'ouverture officielle de l'École cette année-là mais les programmes souvenirs dès 1961 annoncent les activités de l'Académie des Grands Ballets Canadiens.

⁴⁰ Elle fera des pressions auprès du gouvernement afin que son école soit la seule reconnue à dispenser une formation professionnelle en danse classique au Québec. Le gouvernement promulguera un moratoire à la fin des années 80 qui demeure toujours en vigueur aujourd'hui.

Eddy Toussaint ouvre son école l'année de la fondation de la compagnie en 1974 tandis que Jacqueline Lemieux-Lopez fonde d'abord une école puis une compagnie (Entre-Six) en 1974⁴¹ et enfin un stage d'été Québec Été Danse en 1976. Les Ballets-Jazz font de même et ouvrent des succursales à Laval et Québec. Les compagnies de danse contemporaine des années 70 ont aussi une école, configuration modifiée dans les années 80. L'arrivée des nouveaux chorégraphes de danse contemporaine change le portrait d'une telle structure. Comme ces derniers sont soucieux de se consacrer à la création, ils n'investissent pas leur énergie dans une école pour assurer la relève mais se concentrent sur le développement de leur style chorégraphique. À la fin des années 80, la compagnie des Ballets-Jazz doit fermer ses écoles, le ballet-jazz ayant perdu sa popularité.

En 1979, la danse arrive à l'université et dans le créneau politique. L'Université Concordia et l'UQAM créent toutes deux un programme de formation professionnelle en danse contemporaine. L'Université de Montréal inaugure son certificat de danse. Toujours la même année s'ouvre une section danse au ministère des Affaires Culturelles. Plus tard, en 1986, un programme de danse créative comme option dans les cours en art est offert par les commissions scolaires (Tembeck, 2002, p. 773).

Pour tous les arts, l'heure est à la création originale et à l'exploration des différentes possibilités des conjonctions artistiques dans un contexte où le gouvernement s'est progressivement doté d'institutions sociales et culturelles en vue de supporter et d'encourager le produit artistique « québécois » vendable et exportable⁴². Le milieu artistique est épaulé par des écoles de formation et entouré par un réseau d'aide au développement et à la protection de ses intérêts.

Les mouvements déterminants de développement des GBC de la période 1960-1980

Le milieu de la danse des années 1960-1980 suit les périodes de croissance et de dépression économique et vit en même temps, une période de création concentrée sur un produit artistique original et à saveur nationaliste.

⁴¹ Jacqueline Lemieux-Lopez, la co-fondatrice de la compagnie était la responsable des programmes pédagogiques de l'École des GBC jusqu'en 1974. Sa réputation de pédagogue exceptionnelle lui a permis de recruter facilement des étudiants et de jeunes danseurs pour ouvrir une école puis former sa compagnie avec ceux qui suivent ses cours.

⁴² Les années 80 verront l'émergence des Maisons de la Culture dans les différentes villes de la province.

La vie et la mort des compagnies importantes de ces années est tributaire des périodes économiques prospères ou difficiles et du bon vouloir des organismes gouvernementaux. Les trois compagnies périphériques aux GBC (Ballets-Jazz, Ballet Eddy Toussaint et Entre-Six) naissent presque en même temps au milieu des années 70 durant une période économique faste. Pendant quinze ans, le paysage de la danse québécoise avait été occupé uniquement par les GBC. Ils ont été les seuls à développer un produit artistique de danse classique durant les années 60. Ils se positionnent favorablement auprès des gouvernements provincial et municipal puisqu'ils n'ont aucun compétiteur au Québec. Ils ont le champ libre pour développer le goût du public à la danse dans une perspective à leur convenance. Personne pour réclamer une part de leurs subsides. Ainsi, tous les montants dédiés à la danse convergent vers les GBC. Ils développent le type de répertoire conforme à leurs aspirations artistiques soit celui du ballet classique avec une facture plus contemporaine et ils élaborent la formation en regard de leurs critères, selon leurs ambitions. Quand les autres arrivent, ils sont déjà solides sur les plans artistique et technique et même indélogeables sur le plan financier.

Le seul lien commun des Ballets-Jazz, du Ballet Eddy Toussaint et d'Entre-Six avec la compagnie doyenne est que, tout comme les danseurs des GBC, ceux des trois autres compagnies sont formés et entraînés quotidiennement avec la technique du ballet académique. Leur mandat par contre est fort différent : Entre-Six, compagnie « de poche » (d'abord six puis sept danseurs) désire promouvoir la danse dans les écoles et sur les scènes moins connues à travers le Canada⁴³ grâce à un répertoire original dont certains ballets sont des chorégraphies pour enfants ou à forte teneur humoristique⁴⁴. Le Ballet Eddy Toussaint (16 danseurs) se donne comme objectif de populariser la danse dans toutes les couches de la société au Québec et à l'étranger. Il va se doter d'un répertoire de promotion de la culture québécoise tout comme le fait les GBC. Le Ballet Eddy Toussaint et Entre-Six ont un seul chorégraphe attiré à l'opposé des GBC qui, eux, gardent un chorégraphe en résidence et invitent d'autres créateurs à chaque saison. Les ambitions de chacun permettent d'occuper un territoire différent. Les GBC sont devenus beaucoup trop gros pour avoir la mobilité des autres. En revanche, leur dimension leur donne une image

⁴³ Ils se définissent eux-mêmes comme une compagnie de tournées (programme souvenir, 1979).

⁴⁴ Le co-fondateur de la compagnie, Lawrence Gradus, conjoint de Jacqueline Lemieux-Lopez, est un danseur talentueux que Fernand Nault a recruté à l'ABT. Après une courte carrière aux GBC, il suit sa conjointe. Celle-ci est désireuse de lui offrir une tribune où il pourra chorégrapier à sa guise.

de prestige que les autres ne peuvent facilement obtenir faute d'expérience et de moyens. De plus, leur répertoire, au lieu d'être celui d'un seul chorégraphe local, donne la couleur des tendances internationales de la danse. Ainsi, les GBC se démarquent par une orientation artistique polyvalente davantage tournée vers les marchés internationaux.

Ces deux plus petites compagnies offrent la possibilité à de jeunes talents québécois de se faire valoir. La première génération de leurs danseurs, à part une exception⁴⁵, est québécoise, formée au Québec, à l'École des GBC ou à l'école de leur compagnie. Ainsi, le bassin de danseurs québécois s'élargit considérablement à cette époque, comparativement à la génération précédente ; la structure de formation est maintenant organisée et efficace en regard des critères d'excellence exigés par les compagnies montréalaises⁴⁶. Ludmilla Chiriaeff a eu un argument démographique pour justifier les besoins de formation et demander de l'aide au MAC pour développer des programmes de formation. Le revers à cette médaille est que ses propres besoins en effectifs d'artistes danseurs l'obligent sans cesse à piger dans un bassin d'étrangers. L'enjeu du nationalisme est tellement important à cette époque que Ludmilla Chiriaeff, pour rester une compagnie à saveur québécoise, va travestir le nom de certains de ses danseurs vedettes, fraîchement sortis de son école, aux connotations anglophone ou étrangère. Sacha Belinski deviendra Alexandre Bélin⁴⁷ et Sylvia Quinal deviendra Sylvie Quinal-Chevalier. Les GBC deviennent les « leaders » de la formation en danse au Québec.

Chacune des quatre compagnies a à son répertoire au moins un ballet à teneur folklorique avec des noms évocateurs : Les GBC produisent *La Scouine* (1977), *La Corriveau* (1966), *Tam Ti Delam* (1974) ; Eddy Toussaint, *Place Jacques-Cartier* (1974), *Alexis le trotteur* (1978), *Rose Latulippe* (1979) ; Lawrence Gradus crée *Variation de la reine* (1974)⁴⁸ et Les Ballets-Jazz, *Jérémie* (1974). Chacune utilise des musiques et des conceptions de décors locales.

⁴⁵ Il s'agit de Shelley Osher, américaine d'origine. Elle a décidé de suivre Gradus lors de son départ des GBC.

⁴⁶ Dès le début des années 70, des professeurs de l'École des GBC parcourent le Québec pour distribuer des bourses d'étude d'été ou pour l'année à son école de Montréal élargissant le bassin des candidats de talent.

⁴⁷ Il reprendra son nom à la fin de sa carrière aux GBC. Nous avons choisi dans cette recherche d'utiliser son nom original; celui qu'il désire conserver. Sylvia s'exilera pour faire carrière aux États Unis.

⁴⁸ Max Wyman en dira : « His satirical piece, is a case point. It is nicely, innocently funny, a joke about Québec at the mercy of quarelling England and the U.S... » (programme souvenir, 1979).

Jamais le Québec n'aura fait participer autant d'artistes à la création originale de ballets et ne se sera fait valoir sur les scènes internationales avec un matériel original québécois.

Les GBC ont déjà une longueur d'avance en ce qui a trait à développer un produit dansé à saveur nationale. Son rôle de « leader » dans l'élaboration d'une danse originale et québécoise en est renforcé. Le répertoire orienté vers une consommation du plus grand nombre par les GBC et les autres compagnies n'est pas sans rappeler l'emphase économique de ces années, orientée vers les industries culturelles (Tremblay & Lacroix, 2002, p. 263). La prolifération du répertoire original à contenu populaire sur des grandes scènes ou accessible au plus grand nombre surgies au Québec dans les années 1970 correspond aux caractéristiques de Tremblay & Lacroix. Elles sont considérées les symptômes des industries culturelles : « 1° l'importance du travail de création ; 2° l'exigence du renouvellement constant des produits ; 3° le caractère aléatoire de la demande » (p. 266).

Les Ballets-Jazz se distinguent des deux autres jeunes compagnies par leur genre de danse: le ballet-jazz. Leur ambition est de le faire connaître à un niveau international. Ils sont dans un tout autre créneau et ne font pas partie des genres de danse soutenus par les programmes de subvention du CAC. Donc, ils ne constituent pas une menace pour les GBC.

Les Ballets-Jazz ayant un style d'inspiration américaine vont utiliser des musiques et concepteurs canadiens anglais ou américains. Entre-Six vise un public canadien « coast to coast » avec un répertoire varié, ou très narratif ou très abstrait. Eddy Toussaint tente de conquérir la faveur populaire où qu'elle soit. L'avantage des trois compagnies sur les GBC est qu'elles sont de plus petite taille et parcourent le Québec, le Canada ou les pays étrangers plus aisément. Leur popularité est phénoménale partout où ils se produisent⁴⁹.

⁴⁹ Cette affirmation est basée sur une appréciation personnelle et sur les nombreuses coupures de presse amassées au fil de ces années. Les deux années passées chez Entre-six nous ont fait participer à une moyenne de 100 spectacles produits à travers le Canada. Les critiques étaient élogieuses dans la plupart des cas. Des cinq années passées au Ballet Eddy Toussaint, ont été produits une moyenne de 150 représentations à travers le monde par année. La production du ballet *Casse-Noisette* de cette compagnie a battu tous les records d'assistance de la danse dans les régions du Québec, étant la seule production à se déplacer dans toutes les villes importantes du Québec. À chaque endroit de son passage, les diffuseurs se disaient gênés de remettre le cachet de la représentation tant ils faisaient des recettes exceptionnelles.

Les GBC à cette époque vont faire preuve d'un savoir faire particulier pour conserver leur popularité. Ils le feront en tentant de miser sur l'étalage de leur reconnaissance internationale et, comme ils sont les seuls à présenter des ballets du répertoire de la période romantique à l'occasion, ils rappellent ainsi qu'ils sont « la » seule compagnie institutionnelle de ballet du Québec.

La montée simultanée des genres musicaux diversifiés va être largement utilisée par les nouvelles compagnies de danse maintenant importantes dans le paysage québécois. Ces trois compagnies vont puiser à même les répertoires québécois et canadien de leur époque et souvent vont commander des créations musicales originales pour la danse. Celles-ci fusent de toutes parts. Par exemple, Les Ballets-Jazz auront créé *Jérémie* (1974) sur une musique de Lee Gagnon ; Eddy Toussaint fait appel à François Dompierre pour la création *Module 2027* (1976) ; Entre-Six réalise *En Mouvement* (1977) avec Vincent Dionne, compositeur de musique contemporaine. Les GBC perpétuent musicalement ce qu'ils avaient entamé avec les Ballets Chiriaeff dans les années 50.

La consécration de toutes ces compagnies c'est de danser à la PdA. Les GBC occupent la salle Wilfrid Pelletier depuis 1963, le Ballet Eddy Toussaint et Les Ballets-Jazz se partagent le théâtre Maisonneuve au moins une fois par année dans les années 1970 et 1980. La compagnie Entre-Six, d'abord installée au théâtre Centaur, se produira aussi à la salle Maisonneuve. Malheureusement, cette production sera leur dernière. La compagnie ferme en 1980, peu de temps après la mort de Jacqueline Lemieux-Lopez⁵⁰.

La danse continue à se produire à la télévision à cette époque non plus sur une base hebdomadaire mais par le biais d'émissions promotionnelles pour chaque compagnie présentée à la télévision de Radio-Canada dans le cadre des Beaux Dimanches. Les GBC montent *Catulli Carmina* (1980) et le *Mandarin Merveilleux* (1981). Ils racontent leur voyage en Chine (Smith, 1985). Le Ballet Eddy Toussaint fera deux émissions composées de ses meilleurs ballets et les Ballets-Jazz une émission où alternent des extraits de la technique et des chorégraphies du répertoire (Patry, 1990). Entre-Six n'en fera aucune. Les GBC continuent de rayonner par le biais de la télévision et deviennent un exemple à suivre.

⁵⁰ Son chorégraphe Lawrence Gradus est engagé à Ottawa pour diriger et créer au sein d'une nouvelle compagnie, le Ballet-théâtre du Canada.

Les conseils d'administration de chacune de ces compagnies sont rattachés à une présidence de prestige de la bourgeoisie québécoise. Le juge Jacques Vadboncoeur de la Cour supérieure du Québec demeurera à la tête du CA aussi longtemps que Ludmilla occupera la direction artistique; le CA est composé de francophones et du pouvoir anglophone (Molson entre autres) encore en place au Québec. Celui du Ballet Eddy Toussaint est présidé par Jean Lamarre (Lavalin) qui a succédé à plusieurs personnalités importantes dont Guy Joron, (Ministre de l'Énergie dans le premier cabinet du Parti Québécois). Les Ballets-Jazz sont sous le patronage d'Air Liquide (dirigé par le mari de Geneviève Salbaing, directrice artistique de la compagnie pendant 25 ans). Enfin, Entre-Six aura Me André Gibeault à la présidence, supporté par François Colbert professeur aux HEC comme secrétaire-trésorier (programme souvenir, 1979). En somme, une partie de l'élite économique et politique du Québec soutient le milieu culturel.

La naissance de nouvelles compagnies n'est pas sans lien avec la croissance économique des années 70. Par contre leur fermeture est liée à d'autres causes : Entre-Six doit fermer, faute de subventions, à la mort de sa directrice en 1980. Le Ballet Eddy Toussaint s'effondre après une forte période d'expansion dans les années 80, passant de 16 à 22 danseurs, et un parcours international. Il doit sa fermeture à la témérité de son directeur artistique⁵². De plus, un lobby important, fort d'une popularité grandissante de la danse contemporaine, est affamé de subsides gouvernementaux. Il sait que l'assiette subventionnaire provinciale ne peut être élargie en période de récession et il grogne pour de l'argent nouveau (la génération montante des années 80). Leur disparition laisse encore une fois toute la place, avec encore plus de poids artistique aux GBC. Ces derniers survivent car leur poids démographique et artistique est plus important et l'émergence d'autres compagnies confirme leur place d'institution officielle de la danse⁵³.

⁵² À la suite de difficultés financières, le MAC demande au CA de la compagnie de soumettre un plan de redressement. Le plan soumis au MAC est recalé. Eddy Toussaint refuse de se soumettre. Le MAC lui retire sa subvention (Breniel, 1990).

⁵³ Les institutions de la danse classique sont considérées par la société et se considèrent elles-mêmes les gardiennes d'une tradition et un symbole de prestige dans chacun des pays dans lesquels elles évoluent. Elles sont l'emblème d'une élite. Il est intéressant à souligner que, lors de la révolution russe, les deux seules institutions qui ont été maintenues de l'ancien régime sont le KGB et le Bolshoi. Ce dernier, symbole du régime des tsars incarnait aussi la grandeur culturelle du peuple russe à ses propres yeux et auprès de la communauté internationale en plus d'être un instrument de propagande idéal.

Conclusion sur la période 1960-1980

La disparition de deux compagnies sur quatre à la fin des années 80, après une existence relativement brève, aura contribué à confirmer le caractère institutionnel de la compagnie des GBC, essentielle dans le développement d'une pratique originale du ballet, renforcée dans son rôle de formateur des publics québécois et active dans le développement de la formation professionnelle. Elle aura su aussi garder un répertoire hétérogène et diversifié non pas à la remorque d'un seul créateur, affirmant sa position de « leader » dans le développement de la discipline sur les plans artistique et pédagogique. Toutes ses actions des premières années sont empruntées et copiées par les générations d'après, dans la foulée d'un nationalisme québécois.

Ironiquement, Les Ballets-Jazz auront survécu malgré la popularité éphémère d'un style qui se sera avéré vite dépassé. Leur capacité à garder un répertoire varié, populaire, inspiré de la danse jazz américaine et pas seulement du ballet-jazz va les garder à flot sur la scène internationale plus qu'au Québec dans un créneau maîtrisé d'eux seuls. Ils continuent d'engager des danseurs formés à la technique de ballet académique de calibre élevé.

Conclusion

Le ballet au Québec aura été porté par des artistes compétents convaincus de la valeur et de l'importance de leur travail artistique. Les vagues d'immigration auront enrichi un potentiel certain mais embryonnaire et auront permis de prendre des virages nécessaires à des moments stratégiques de la naissance de certaines institutions. Les composantes de la vie en société sont toutes tributaires les unes des autres. L'orientation et l'évolution du ballet démontrent cette dépendance aux courants politiques, économiques et sociaux. De surcroît, la rapidité avec laquelle tous les secteurs d'influence ont agi pour améliorer (quelquefois à leur corps défendant) la culture et les arts est le reflet d'une société dont le désir est d'accroître sa qualité de vie et d'entrer dans la modernité. En même temps, les milieux artistiques ont fait preuve de leadership à se doter rapidement de mécanismes de protection et de développement à long terme. Les GBC arrivent à point nommé dans une société prête à accueillir une compagnie de ballet d'envergure. Toutes les composantes sociétales sont favorables à sa naissance et à son épanouissement. Cette affirmation sera largement développée dans la section traitant des objectifs artistiques organisationnels.

La première partie de la deuxième moitié du XX^e siècle a laissé émerger une société dynamique qui, grâce à sa jeunesse dans l'histoire du monde et à sa vitalité, a réussi à faire valoir un potentiel créateur exceptionnel.

TROISIÈME PARTIE
(Portrait de la compagnie)

Chapitre III

LES PERSONNES MARQUANTES DE LA COMPAGNIE :
1957-1977

Ce que l'histoire veut expliquer et comprendre en dernier ressort ce sont les hommes.

Paul Ricoeur (in Dosse, 2006, p. 22)

LES PERSONNES MARQUANTES DE LA COMPAGNIE 1957-1977

La documentation recueillie sur les vingt premières années de la compagnie des GBC permet de dresser un portrait artistique relativement détaillé. Les thèmes du panorama que nous présentons ici permettront de saisir les moments cruciaux et les éléments stratégiques de l'histoire de la compagnie qui ont modelé sa personnalité, ses orientations et déterminé ses choix. Trois aspects attirent l'attention : il s'agit des individus qui y ont œuvré tout au long de son parcours, de la structure organisationnelle engendrée par les actions des personnes importantes et des œuvres marquantes de son histoire. Ils sont abordés dans cette deuxième partie de l'étude dans l'ordre d'énumération.

Le capital humain est le premier facteur en cause d'une vitalité artistique. Les individus lui donnent vie. Ils sont la source du potentiel créateur. Nous commencerons donc notre élaboration du portrait des GBC par la présentation de ceux et celles sans qui les GBC n'auraient jamais vu le jour et ne seraient probablement pas ce qu'ils sont aujourd'hui.

Ce chapitre traitera plus précisément des artistes à l'origine de la fondation de la compagnie, les mêmes qui lui ont fait traverser le temps et ont eu un impact sur son évolution. Il s'agira de faire leur portrait personnel et professionnel dans le but de mieux saisir comment leur profil particulier s'est harmonisé ou non à l'organisation de l'équipe des GBC et a pu avoir une influence sur l'orientation artistique de la compagnie. Le même exercice sera fait pour les personnalités marquantes responsables de la gestion générale de l'entreprise. Même si notre étude ne tente pas de circonscrire le modèle de gestion administrative, il s'est avéré, selon notre analyse, que ces individus ont eu un impact sur des décisions et sur certaines orientations artistiques. Nous tenterons de saisir les aspects de leur personnalité, leur perception des liens à l'organisation, de même que leur influence sur l'élaboration du produit artistique. La présentation de tous et chacun permettra aussi de comprendre et d'analyser plusieurs de leurs actions. Elles seront présentées dans les chapitres suivants.

Aux fins de cette recherche, le choix des personnalités importantes, artistes collaborateurs à l'édification de la structure de la compagnie des GBC autant sur le plan artistique que celui de la gestion administrative, a reposé sur différents critères. Il s'agissait d'abord de leur présence et de leur implication lors de la fondation, puis, pour certains d'entre-eux, de la longévité de leur collaboration avec la compagnie. Cela dit, des artistes et certains gestionnaires ont été mentionnés pour une autre raison. Ils ont fait la manchette des journaux, et leur passage au sein de la compagnie, malgré sa courte durée, permet de comprendre certaines décisions, orientations et actions de la direction artistique à l'époque. Il est à noter que la biographie détaillée de chaque personne se retrouve à l'annexe IV. Nous avons choisi de traiter seulement les éléments biographiques pertinents à notre recherche. Nous avons ajouté à cela des informations à partir d'archives journalistiques et des entrevues, pour mieux cerner la personnalité de chacun, expliquer en grande partie leur orientation artistique personnelle et mieux définir les forces de leur implication au sein de la compagnie.

Les personnes dont il sera question dans cette section seront traitées sous trois angles : la personnalité, les compétences professionnelles, l'ambition artistique. Leur fonction au sein de la compagnie est circonscrite et leur implication dans le développement de l'orientation artistique est mise en lumière. Les personnes présentées sous le volet de la gestion administrative seront analysées quant à elles selon les deux premiers critères. En ce qui concerne le troisième, nous parlerons d'un « projet », perspective plus englobante que strictement artistique, d'autant plus que les glissements entre leur implication artistique et administrative sont observables mais difficiles à déterminer quand on examine les archives disponibles. Les trois critères permettront de comprendre la complémentarité de chacune des personnes et leur contribution personnelle à l'évolution des GBC.

La première section du chapitre ne saurait commencer sans établir le portrait de la fondatrice de la compagnie sans laquelle les Grands Ballets n'auraient jamais vu le jour. Il s'agit de Ludmilla Chiriaeff appelée « Madame » par tous ceux qui l'ont côtoyée de près ou de loin à travers les époques. Tout au long de la thèse, certains témoignages cités utilisent cette dénomination en signe de respect.

LA DIRECTION ARTISTIQUE

LUDMILLA CHIRIAEFF (1924-1996)

Sa personnalité

Ludmilla Chiriaeff est perçue distinguée, déterminée et intelligente par tous et chacun. Cette perception transparait dans tous les portraits journalistiques, entrevues et articles de périodiques qui ont été produits à son endroit, même au-delà de sa disparition le 22 septembre 1996.

Roland Lorrain (1973) la présente physiquement : «... longue, mince et haute à l'olympienne; altière, jolie sans fragilité » (p. 10). Mireille Lemelin (1978) dit qu' : « elle frappe par sa beauté et la jeunesse de son sourire. » Cécile Brousseau (1975) commence son article par : « Ludmilla Chiriaeff incarne la grâce et le courage, une grâce sans fragilité, un courage sans faille. Ceux qui l'ont vu danser, ceux qui ont partagé son quotidien, ceux qui l'ont aperçue un soir de fête peuvent témoigner de cette grâce. » Guy Beaulne, directeur général du Grand Théâtre de Québec raconte : « J'avais été fasciné par sa beauté, bien sûr, par sa grâce, sa douceur, l'intensité de son regard et par sa volonté de vivre par la danse » (programme souvenir, 1971-1972). Elle dégage une impression souveraine.

Ses origines européennes et aristocratiques, de surcroît, lui ont donné une prestance et une élégance remarquables. Sa mère, Katherina Radziwill est descendante d'une vieille famille de l'aristocratie polonaise (Howe-Beck, 1996). À Berlin, où elle est née, elle fréquente une école russe où l'on enseigne la langue française comme il se doit pour tout citoyen éduqué de la Russie blanche¹. Jeune femme émigrée à Genève en Suisse, elle suit des leçons privées pour parfaire son français (Forget, 2006). Cette instruction particulière explique son excellente maîtrise de la langue française. Elle lui sera d'un grand secours pour s'intégrer à sa nouvelle patrie:

¹ La Russie blanche est le terme que l'on utilise pour parler des citoyens russes qui se sont volontairement exilés après la Révolution de 1917. Plusieurs d'entre-eux faisaient partie de l'aristocratie et étaient demeurés fidèles à la mémoire du Tsar. Ils étaient anti-communistes.

Il suffit de la voir et de causer avec elle pendant un moment pour se rendre compte immédiatement que Ludmilla Chiriaeff est une grande dame. Distinction dans le geste comme dans l'usage du Verbe; elle s'exprime de façon posée, d'une voix bien timbrée, et tout à coup vous songez : c'est adagio et vous apercevez que le charme slave tant vanté existe vraiment car il opère en vous. (1959, seule référence)

Elle est charmeuse et charmante mais aussi très tenace. Les épreuves de ses premières années de vie lui ont donné une force de caractère hors du commun. Apatriée dès sa naissance, rompue aux difficultés de la guerre, connaissant la pauvreté et les privations, elle ne se laisse jamais abattre par un refus ou une difficulté : « On peut être victime de la vie mais on n'a pas le droit de se victimiser soi-même » (Chiriaeff in Pelletier, 1993). D'autant plus que des principes d'éducation sévère inculqués par une mère exigeante (Lorrain, 1973, p. 1; Forget, 2006, pp. 67-70) ont nourri son goût de la discipline, du travail bien fait et forgé son caractère :

Mme Chiriaeff is an extremely pretty and attractive woman, with all the winning ways of a grande dame descended from a thousand years of Polish princes. This delightful exterior I feel conceals an iron determination to get her own way; she also has unlimited capacity not only for work but for propaganda. I found half an hour with her absolutely exhausting – and after three or four hours of one of her monologues I became hypnotized and was incapable of taking in a word she said. (Smith, 2000, p. 406)

Elle a une perception romantique de la vie, croit au destin (Luft, 2005) et entretient la nostalgie du passé. Elle s'exprime souvent par des métaphores et utilise avec insistance les superlatifs pour donner de l'importance à ce qu'elle dit et amplifier sa propre histoire. Par exemple, elle explique son désir de rester au Québec par les similitudes et les affinités qu'elle retrouve ici avec la terre de ses ancêtres (la Russie) qu'elle a idéalisée sans jamais l'avoir vue :

Alors, ce fût la dure traversée, en paquebot, suivie par le voyage en train. Un train extraordinaire qui, partant de Halifax, nous fit traverser des espaces blancs de neige tout comme ceux que j'imaginai dans la Russie de mes parents – et que je n'ai jamais eu le privilège ni de voir, ni de « vivre ». Un train qui me faisait entrer dans mon nouveau pays en glissant dans le silence de janvier sous un ciel nordique... (Chiriaeff, 1995, p. 29)

Elle offre au public des histoires romancées pour illustrer ses intentions et justifier ses actions. Toute sa vie, elle s'exprime dans un langage fleuri et un certain sens du drame et

de l'effet théâtral². Cette tendance a pour effet de captiver le récepteur mais aussi d'amplifier certains faits au détriment d'autres. Par exemple, elle donne l'impression qu'elle a été incarcérée dans un camp de concentration quand c'est en réalité un camp de travail³. Elle insiste sur les persécutions du clergé à ses débuts, ce qui diminue dans les esprits l'importance des communautés religieuses qui l'ont pourtant aidée à organiser son école. Elle augmente ainsi l'effet émouvant de sa force de caractère et de son courage devant l'adversité⁴.

Qui, du milieu de la danse, n'a pas lu ou entendu l'anecdote déterminante, selon elle, dans sa décision de demeurer au Québec ? À sa sortie du train, la marquise du Cinéma de Paris de la rue St-Catherine affiche son nom en-dessous du titre du film qu'elle avait tourné en Suisse : *Danse Solitaire*. (Samson, 1973). Elle interprète cette coïncidence comme un signe du destin:

Il y était non seulement son titre et son nom, mais aussi, pour moi qui savait (*sic*) lire les signes du destin, il donnait une réponse. Celle qu'une adolescente attendait depuis la révélation faites (*sic*) par une fleur au fond du gouffre. – C'est ici! Tu es arrivée! – affirmait la Vie en moi tandis que des flocons blancs tombaient tout autour...
(Chiriaeff, 1995, p. 30)

L'allusion à la fleur fait référence à un événement de son adolescence. Retournée sur les lieux du bombardement de sa maison, elle aperçoit, à travers les ruines, l'éclosion d'une fleur de pomme de terre qui émerge des décombres. Elle interprète cette éclosion comme une leçon de vie et un message : « Et penchée au bord de cette sorte de gouffre, je me souviens d'avoir murmuré... Merci! ... J'avais compris que la vie ne s'arrête jamais » (Idem, p. 22).

² Howe-Beck (1998) en témoigne : « She had a total disregard of time and refused to answer questions directly, launching instead into long and scrambled monologues » (p. 162).

³ Les différentes déclarations de Mme Chiriaeff au sujet des camps de concentration varient selon les articles. Par exemple, elle dit : « Pourquoi avais-je moi, survécu aux camps de concentration et aux bombardements alors que des milliers de gens en avaient péri (*sic*) » (Samson, 1973). – En 1955, elle avait commencé à entretenir la confusion en déclarant : « 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... » (Le Poittevin, 1955). La réalité est à l'effet qu'elle est réquisitionnée pour travailler dans une usine d'armement nazie (Forget, 2006, p.135).

⁴ C'est le Père Bradet, de la congrégation des Dominicains de la paroisse Notre-Dame-de-Grâce qui la supporte quand elle donne des cours à son Centre (Forget, 2006, p. 304). Puis les religieuses de la Congrégation Notre-Dame l'invitent à donner une démonstration à l'École Villa-Maria. La prestation incite les jeunes filles à suivre ses cours. (Brousseau, 1975).

Ces expériences hors du commun, vécues à l'intérieur d'un passé dans un autre lieu au temps de sa jeunesse, nourries par cette tendance à tout amplifier n'ont pas que l'inconvénient de mener à une certaine distorsion. Elles renforcent sa conviction personnelle à l'effet qu'elle est investie d'une « mission » et qu'elle doit poursuivre son idéal c'est-à-dire fonder des institutions vouées à la propagation de la danse : « À quoi bon former des jeunes, d'expliquer Madame Chiriaeff, leur donner la soif de l'art si, à leur maturité, on n'a que le désert à leur offrir ? Dans tous les domaines, les talents foisonnent au Canada. Ce sont les institutions qui manquent » (Bouthillette, 1959).

Convaincue que son devoir est de laisser un patrimoine, elle s'y emploiera toute sa vie. Personne au Québec, dans le domaine de la danse, n'a fondé autant d'institutions. À une compagnie, faut-il une école ? Elle fonde l'École des Grands Ballets Canadiens en 1958. À l'École, il faut un partenaire du milieu scolaire de niveau secondaire. Elle établit alors l'option-ballet de l'École Pierre-Laporte en 1975. Un Cégep doit continuer le profil, elle crée le DEC technique de ballet du Collège du Vieux-Montréal en 1979. L'option doit s'élargir au primaire, elle met sur pied la concentration-ballet de l'École Laurier en 1986. Il faut des locaux pour accueillir la compagnie et l'école, elle obtient la Maison de la danse en 1981. Elle est la plus importante fondatrice d'institutions axées sur le développement de la discipline de la danse au Québec dont les activités se pratiquent encore aujourd'hui.

Ses compétences professionnelles

Lumilla Chiriaeff est un pur produit de l'école de formation russe et de la pensée artistique russe bien qu'elle n'ait jamais vécu dans ce pays. À sa naissance en 1924, la compagnie des Ballets Russes présente ses créations partout en Europe. Elle se produit sur les scènes occidentales avec l'avant-garde chorégraphique et virtuose russe et ce jusqu'à la mort de Sergei Diaghilev en 1929. Après cela les anciens membres de la compagnie sont disséminés à travers l'Europe et aux États-Unis. Ils continuent de créer et de former une autre génération d'interprètes en danse, eux-mêmes étant des produits de la

formation russe⁵. La jeune Ludmilla va se former et demeurer dans le giron de l'école et de la pensée russe.

À sept ans, elle commence ses études de danse classique à Berlin avec Alexandra Nikolayeva, une ancienne danseuse du Ballet Bolshoï puis avec Séda Zaré. Elle suivra cette formation de 1931 à 1939⁶. À la même époque, elle étudie aussi le ballet avec Xenia et Edouard Borovansky⁷ puis Eugenia Edouardova. En 1939-1941, elle prend des cours avec Tatiana Gsovsky et Sabine Ress. Ainsi, la formation de Ludmilla est inspirée de l'École russe. Cette méthode met l'accent sur une force exceptionnelle des jambes et l'expressivité du haut du corps⁸ mais aussi le devoir de perpétuer la tradition de la philosophie de l'entraînement russe⁹.

Parallèlement à sa formation de ballerine, elle est initiée à la danse expressionniste allemande avec Margot Rewendt (Berlin, 1939-1941) et Harald Kreutzberg (Genève, 1949). Son entraînement auprès de pionniers de la danse expressionniste allemande va aiguïser ses qualités expressives. Bien qu'elle ne soit jamais devenue une grande ballerine elle arrivera, grâce à ce mélange de formation de ballet et de danse moderne d'inspiration expressionniste, à miser sur une grande expressivité et à se faire valoir dans des rôles de caractère et de demi-caractère¹⁰. Cette expérience diversifiée lui donne une ouverture d'esprit sur de nouvelles formes de danse et des démarches esthétiques différentes.

⁵ Il s'agit de Michel Fokine, Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Maya Spessivtzeva, Alexandra Danilova, Léonide Massine, Anton Dolin, Serge Lifar et George Balanchine (Ward Warren, 1996).

⁶ Il existe une contradiction entre les biographies officielles de Mme Chiriaeff et le travail de Nicole Forget (2006). Dans les biographies officielles, la jeune Ludmilla étudie avec Séda Zaré entre 1939 et 1941. Dans la biographie de Nicole Forget, il est affirmé que, rapidement dans la formation de Ludmilla, c'est Séda Zaré qui prend la relève d'Alexandra Nikolayeva en 1932 ou 1933. L'auteure confirme cette différence entre ses recherches et les biographies officielles.

⁷ Il est tchèque, danseur au National Theatre Ballet de Prague, puis il est le fondateur du Ballet Australien (Ward Warren, 1996). Il a dansé pour le Colonel de Basil. C'est lui qui a suggéré la jeune Ludmilla pour faire de la figuration dans *l'Oiseau de Feu* à l'âge de sept ans (Forget 2006, p.72).

⁸ Ces caractéristiques sont liées aux acrobaties de la danse folklorique russe et au charme des danses de caractère slaves.

⁹ À ce sujet, un témoignage de Janina Cunovas (lituanienne), grand professeur de ballet qui a traversé le XX^e siècle témoigne : « "My teachers used to tell me : Not only are these memories charming, they also serve to remind my students that what they are practicing is part of a very long tradition. You have to believe in what your teachers taught you, and carry on that tradition. Everything I say is from the mouths of my teachers"... for more than forty years, she has never altered her devotion from the Russian system in she was schooled » (Ward Warren, 1996, p. 64).

¹⁰ Ludmilla Chiriaeff est trop grande et dispose d'un long tronc. Elle ne possède pas les qualités de la ballerine « idéale » qui lui permettrait de danser les grands rôles classiques du répertoire. Ainsi, on lui donne des rôles où la composition du personnage est importante comme un rôle de sorcière ou de gitane. Sur aucune de ses photos, elle n'apparaît en chaussons de pointes (FALC).

Elle développe au fil du temps d'exceptionnels talents de pédagogue grâce à tous ses talentueux professeurs. D'ailleurs quand le couple Gorny-Chiriaeff prépare les papiers d'émigration pour le Canada, la Société Coopérative Migros-Genève certifie la qualité de son enseignement dans une lettre avec papier en-tête de la compagnie : « [...] parfaite pédagogue en même temps qu'une artiste de grand talent, connaissant son métier et son art à fond » (Forget, 2006, p. 233).

Ainsi, les compétences de Ludmilla Chiriaeff lui permettent de former des danseurs expressifs dont la technique pourra supporter l'expression et non pas l'inverse comme il est de rigueur au sein de l'école anglaise où, à cette époque, la technique domine l'expressivité. Ludmilla Chiriaeff va miser sur l'expression dans un répertoire original adapté aux capacités des danseurs plutôt que sur une performance des rôles difficiles du répertoire des ballets de l'époque romantique. D'ailleurs elle n'a pas le choix : elle n'a pas l'expertise pour les montrer.

Cet instinct et ses choix chorégraphiques lui permettent d'obtenir un succès total à sa première sortie à l'étranger. La prestation de la compagnie à ses tous débuts au Festival de Jacob's Pillow (1959) est un exemple représentatif de la cohésion de la force expressive de la compagnie malgré sa jeunesse et ses moyens. Les critiques américains qui couvrent un des festivals de danse le plus important du monde mentionnent : « La fraîcheur, l'enthousiasme et la jeunesse » (*La Presse*, sept. 1959)

All the ballets of this program were created for the company and, though they were uneven in quality, it was a pleasure to anticipate the rise of each curtain, knowing that what followed would be completely new and have the merit of surprise. Ludmilla Chiriaeff, founder-director of the company, choreographed the opening *Étude* to Schumann's scenes of childhood. Les Grands Ballets Canadiens could hardly have found a more apt curtain raiser, for it displayed both the qualities of the performers and the little touches that give her company it's own distinctive personality. (Manchester, 1959)

Son désir de produire du matériel original pour sa compagnie vient aussi d'influences chorégraphiques russes. Il s'agit entre autres de Michel Fokine, Léonide Massine et David Lichine. Ces trois artistes vont inculquer à la jeune Ludmilla une pensée artistique mais surtout chorégraphique. En effet, ils font partie du cercle artistique intime de la famille Otzup-Gorny (nom de fille de Ludmilla).

Tous les trois, issus de la pensée et d'une formation russes, ont bousculé les valeurs chorégraphiques de leur temps (début et milieu du XX^e siècle). Pour eux, le ballet doit se soumettre à une logique de la narration ; bien que les personnages soient fantastiques, leur caractère doit refléter une certaine logique gestuelle et expressive. La conception du ballet doit avoir une cohésion parfaite sous tous ses aspects : la gestuelle, les décors, les costumes et la musique. Le corps de ballet ne fait plus figure de décor. Il doit participer à l'organisation de l'intrigue et contribuer à l'édification d'une atmosphère. En revanche, c'est le vocabulaire du ballet qui continue de servir à l'élaboration du matériel chorégraphique (Huesca, 2001).

La critique reconnaît ces caractéristiques au tout début des activités sur scène des GBC :

Ce qui la distingue surtout [la troupe de ballet] c'est le désir évident de créer, de respecter les disciplines anciennes mais en les appliquant à des thèmes nouveaux. Aussi entend-on là de la musique nouvelle et voit-on des ballets nouveaux, en des décors et avec des costumes qui apportent aussi leur élément de nouveauté à l'effort collectif de jeunes artistes avides de donner à leur troupe un caractère distinctif. (*La Presse*, 1960)

Michel Fokine, ami intime de son père (Alexandre Otzoup-Gorny), lui insufflera une vaste pensée artistique. Elle a conservé dans un journal intime une maxime, leitmotiv de toute sa vie, invoquée par le maître. Elle l'a largement diffusée à travers les multiples entrevues qu'elle a accordées (Lorrain, 1973) :

Quand tu seras aussi sage qu'un philosophe, aussi inspirée qu'un poète, aussi musicienne qu'un compositeur, aussi forte et souple qu'un athlète, aussi sévère envers toi-même qu'un critique de théâtre, aussi riche et diverses que les couleurs sur la palette d'un peintre, alors peut-être sauras-tu servir la danse. (p. 4)

Ludmilla Chiriaeff ne peut combiner toutes ces qualités. Sa grande force sera de s'adjoindre ceux qui les possèdent. Les personnes présentées à la suite de cette analyse biographique ont toutes été choisies par elle, à une époque ou une autre, pour l'aider à atteindre ses objectifs et réaliser sa mission de bâtisseur. Elle possède un don particulier pour déceler les aptitudes de chacun et les mettre à profit pour qu'ils participent à la réalisation de ses desseins de pionnière. Elle déclare : « Je pouvais monter quelque chose sachant comment sortir le meilleur de chacun. Je chorégraphiais selon les danseurs que j'avais » (Forget 2005, manuscrit, partie II, p. 89). Lorrain (1973) énonce :

... ne pas s'aventurer là où font défaut les meilleures chances de réussir, mesurer ses forces et celles de ses danseurs et associés, les exploiter au mieux, créer non pas nécessairement la suprême beauté mais une beauté aussi parfaite que possible, au niveau qu'elle a pu lui fixer. Forcer un peu, aussi, pour entretenir le dynamisme, le stimuler, mais jamais au risque de se fracasser. La modestie, la prudence alliées à l'ambition, au courage, à la hardiesse, à l'opiniâtreté, ne sont pas rencontrées fréquemment. (p. 34)

De plus, elle semble posséder ce pouvoir de garder ses collaborateurs auprès d'elle suffisamment longtemps pour qu'ils donnent leur pleine mesure et contribuent à l'édification de sa compagnie. Elle est leur plus grande admiratrice: « She really regarded real artists as gods » (Howe-Beck, 2005). Ludmilla cultive ce type de relation durant les vingt premières années (1957-1977) de l'histoire de la compagnie avec de nombreuses personnes et principalement avec les personnages présentés ici, sauf en ce qui concerne Richard d'Anjou.

À son arrivée au Canada, Ludmilla Chiriaeff jouit d'une éducation et d'une formation académique et artistique au-dessus de la moyenne de la population¹¹. Elle a le sens du spectacle et s'en sert pour fasciner son auditoire qui lui accorde en retour beaucoup d'intérêt. De plus, elle a un projet d'envergure. Expertise, ténacité et qualités de visionnaire se rejoignent.

Son ambition artistique

Sa ténacité épaulée une vision de bâtisseur. Elle possède une image d'ensemble de ce qu'elle doit accomplir ; elle arrime avec un instinct déconcertant les projets de chacune des institutions qu'elle fonde, puis organise. Nous approfondirons largement cette affirmation dans le quatrième chapitre appelé : les objectifs organisationnels. Mme Chiriaeff a une vision de développement pour une institution à vocation artistique. Elle consacra sa vie à la réaliser.

¹¹ Au début des années 60, le canadien-français est considéré un citoyen de second ordre. Il a un revenu inférieur aux autres groupes ethniques et sa scolarisation est basse à l'opposé des Britanniques (Linteau et al., 1989, p. 205).

Elle s'appuie sur son expérience de danseuse et de chorégraphe au sein de compagnies européennes avec les maisons d'Opéra de Nollendorf, Berlin, Lausanne et Genève pour identifier les ingrédients nécessaires à la construction d'une compagnie et ce qu'il y a à bâtir autour d'elle. Elle fait aussi référence au modèle des institutions russes de formation professionnelle. Il demeure son idéal pour développer ici la formation bien qu'elle n'y ait jamais eu accès directement. Concrètement, elle explique son projet artistique à travers une métaphore relative au cercle liant compagnie, école et public dans l'esprit russe: « Such a circular inter-relationship is one of the secrets of Russian ballet, for instance » (Heller, 1971).

Ludmilla conjugue ses compétences, ses ambitions et ses actions. Elle choisit ses collaborateurs et s'adapte à ce qui est disponible autour d'elle pour faire valoir sa compagnie sur le plan des ressources humaines et artistiques. La contribution de « ses » hommes (il n'y a aucune femme) sera présentée par ordre d'apparition dans le parcours de l'histoire de la compagnie. D'abord, nous découvrirons ceux qui ont occupé la place sur le plan artistique, puis nous connaissons les gestionnaires par ordre d'arrivée au sein de l'institution.

ERIC HYRST (1927-1996)

Sa personnalité

Il est connu pour avoir un caractère impétueux et il a une réputation d'excessif. Cela ne l'a pas aidé à demeurer dans des compagnies traditionnelles et établies (Smith, 2000, p. 159). Roland Lorrain (1973) dit de lui: « Eric Hyrst, brillant, excentrique, sûr, inépuisable, hystérique un peu, comme beaucoup d'artistes, mais toujours créativement, et secondant Madame au gouvernail ; ... » (p. 26). En entrevue, Brydon Paige (2005) confirme qu'il ne reste pas souvent au même endroit parce qu'il conteste inmanquablement les décisions du directeur. Avant son arrivée au Canada, il avait eu maille à partir avec George Balanchine qui n'est pas un personnage de moindre importance du milieu de la danse. Un jour, dans la coulisse, Eric Hyrst est témoin d'une altercation entre Edward Caton (danseur à l'époque) et Balanchine. Il critique ce dernier dans un face à face. Le lendemain, il est congédié.

En venant au Québec, il trouve enfin une grande valorisation en tant qu'interprète. Il peut s'épanouir comme chorégraphe car il participe aussi à l'élaboration d'un répertoire. Il bénéficie d'un grand respect de la part de Ludmilla si on en croit la visibilité qu'elle lui accorde au sein de la compagnie. Quant à ses colères, à tort ou à raison, Mme Chiriaeff ne lui en tiendra jamais rigueur (Paige, 2005).

Ses compétences professionnelles

Eric Hyrst est le seul collaborateur important de la compagnie formé à l'école de la tradition britannique¹². Cela étant dit, son parcours artistique est plutôt diversifié. En 1950, il quitte l'Angleterre pour danser avec la compagnie de George Balanchine (lui aussi de l'École Russe) et le NYCB avec qui il a travaillé lors du passage de la compagnie au Sadler's Wells de Londres. Un tel choix illustre le désir de Hyrst de varier ses expériences d'artiste et son aspiration à danser des œuvres originales. Il a eu peu d'occasions de le faire en Angleterre où la tradition balletique anglaise de l'époque se concentre sur la production des classiques du répertoire de ballet de la période Romantique, considérée la quintessence de l'art de la danse. Son ouverture à d'autres approches esthétiques lui permet de s'ajuster à la perspective d'une femme comme Ludmilla Chiriaeff, formée à l'école de la pensée russe.

Pourtant, c'est l'expérience anglaise qui lui permettra de laisser sa marque sur l'évolution de la compagnie surtout en tant que chorégraphe. La formation de Hyrst se fait principalement au Sadler's Wells Ballet School. À cette époque, un syllabus rigoureux¹³ y est enseigné afin de donner une formation solide aux recrues. On y apprend tous les grands rôles du répertoire.

La technique de Hyrst semble correspondre à celle des danseurs de calibre professionnel de l'époque mais il n'a pas l'envergure internationale d'un Anton Dolin ou d'un Rudolf Noureev. L'observation des programmes souvenirs des GBC et des extraits d'archives

¹² À l'exception d'Anton Dolin dont nous parlerons plus tard et dont l'implication n'est pas aussi persistante dans le temps.

¹³ Il s'agit du RAD (Royal Academy of Dancing), société fondée en 1920 qui s'occupe de la formation des élèves par le biais d'exams officiels permettant de vérifier les compétences techniques acquises et s'assurer de la qualité de l'enseignement. Trois niveaux sont enseignés : élémentaire, intermédiaire et avancé. Quand le niveau avancé est maîtrisé, l'étudiant est considéré apte à joindre une compagnie de danse anglaise (Ward Warren, 1996).

télévisuelles (Kaczender, 1963) permettent de procéder à une analyse rudimentaire : il est un danseur à la musculature puissante; le corps se déploie avec aisance dans le mouvement et on note une forme stylistique claire des bras. En revanche, ses sauts sont lourds et sans grâce. Pourtant, la plupart du temps, sur les clichés photographiques, on le montre dans des élévations impressionnantes prises en plein milieu d'un élan¹⁴. En entrevue, Brydon Paige (2005) souligne :

Il avait un corps avec les os très forts et très lourds. Alors il n'avait pas beaucoup de ballon. Mais les pieds, jamais je n'ai vu personne faire des batteries comme lui. Quand il a dansé au Radio City Music Hall avant de venir ici, il était étoile, avec tout le corps de ballet. Il a dansé *La Polonaise* de Chopin, il a fait soixante-quatre brisés-volés, du coin jusqu'à l'autre coin. C'était une scène de ciment ! Il m'a dit qu'il avait fait ça quatre fois par jour et le samedi et dimanche, six fois par jour ! Au dernier spectacle, pour monter dans l'ascenseur il avait besoin de s'accrocher parce qu'il était trop fatigué. Mais il était dans plusieurs sens bon danseur. Naturellement, il avait des faiblesses aussi.

Le calibre d'Eric Hyrst semble garantir une certaine crédibilité de la compagnie. Rappelons qu'il est le danseur principal tout au long de l'expérience télévisuelle. Il a une présence charismatique et se révèle être un excellent partenaire dans le travail de « pas de deux. » Sa partenaire principale, Eva von Gencsy¹⁵ le rejoint à Montréal après l'incendie qui ravage les locaux de la compagnie du RWB en 1954. Ils forment le couple-vedette des Ballets Chiriaeff. Dès le début des GBC, il a le titre de premier danseur qu'il gardera jusqu'en 1963. Tout au long de cette période, il est reconnu comme un danseur de qualité. On dira de lui, lors du spectacle du gala de la Plume rouge : « Eric Hyrst was brilliant » et « there was some excellent dancing by Mr. Hyrst » (Johnson, 1955). Mêmes commentaires en 1960, lors de la série de spectacles de la Comédie canadienne : « [...] Eric Hyrst demeure la cheville ouvrière de la troupe ; ce danseur expérimenté, en pleine possession de son métier, est un magnifique exemple de probité professionnelle pour ses camarades » (Vallerand, 1960). Ses performances techniques sont remarquées : « Eric Hyrst est un danseur solide qui exécute ses entrechats avec une très grande agilité » (Vallerand, 1962) ; « Eric Hyrst, as the prince [dans Cendrillon], danced with great

¹⁴ Programmes souvenirs de 1960 à 1963.

¹⁵ Danseuse d'origine hongroise émigrée à Winnipeg en 1948. Elle a connu une carrière florissante en Autriche avant d'arriver au Canada. Elle sera sa partenaire tout au long de la période télévisuelle et des spectacles qui ont précédé la formation de la compagnie des GBC. Ils ont beaucoup dansé ensemble au RWB.

bravura in the second act and brought off many difficult leaps and turns » (Johnson, 1962).

Figure-phare masculine de la compagnie, on ne lui passe aucune faiblesse. Un journaliste est particulièrement sévère à son égard dans chacune de ses critiques. Jean Basile l'écorche régulièrement dans ses articles : « Eric Hyrst est un danseur aux qualités techniques contestables, mais dont l'autorité et la prestance ne sont pas négligeables » (20 janv. 1962). Cela ne l'empêche pas, le surlendemain¹⁶, de se montrer encore plus sévère en confondant la formation donnée à l'école et la prestation de danseurs chevronnés qui viennent d'ailleurs :

Côté homme, je crains fort que l'École des Grands Ballets Canadiens ne nous donne jamais de grands premiers danseurs classiques, encore moins romantiques. Eric Hyrst (au demeurant meilleur chorégraphe que danseur) est le seul avec Brydon Paige, à pouvoir briguer à la rigueur ce titre. [...] Un seul tourne, Brydon Paige, aucun ne saute, aucun ne bat. Ils sont tous d'excellents porteurs. Cela ne suffit pas. (22 janv. 1962)

La critique la plus acerbe vient d'un des critiques de ballet aux États-Unis à cette époque.

Il s'agit de Walter Terry (1960) du Herald Tribune de New York :

Il peut exécuter pirouettes rapides, tours en l'air et tous les mouvements compliqués (tricky) habituellement dévolus au danseur mâle, dans le ballet, mais il le fait avec une gaucherie qui est le contraire même de la danse classique. Ses ports de bras, entre autres, sont peut-être les plus disgracieux que j'aie jamais vus chez un premier danseur et il a la déplorable propension à souligner, à mettre des accents (to ham) là où il n'y a aucune raison de le mettre. Tout cela est bien regrettable car il possède l'essentiel de ce qui fait un bon danseur¹⁷.

Ce jugement sévère a peu d'effet sur le choix de la direction artistique dont il fait partie pour le désigner comme partenaire de Rosella Hightower¹⁸ lors du Gala d'ouverture de la

¹⁶ Jean Basile mentionne à la fin de son article du 20 janvier qu'il attend la soirée du 22 pour « juger plus à fond l'ensemble de la troupe et chacun de ses éléments. »

¹⁷ Cet extrait est tiré du livre de Lorrain (1973, p. 70) qui s'est permis de procéder à la traduction de ce passage sans donner la référence.

¹⁸ Rosella Hightower est à l'époque, une des danseuses les plus prestigieuses au monde, après sa carrière dans la compagnie du Marquis de Cuevas (Le Moal, 1999).

Place des Arts en octobre 1963. Ce sera sa dernière prestation avec la compagnie en tant que danseur et *Hommage*¹⁹, présentée ce soir-là, sa dernière œuvre chorégraphique.

Son apport chorégraphique à la compagnie est de deux ordres : il crée des ballets originaux et il monte des extraits des ballets du répertoire classique. Sa formation et son expérience passée lui donnent cette possibilité. De 1955 à 1963, il créera en tout 14 œuvres originales et procédera à 5 reconstructions (programme souvenir, 1963-1964). Toutes ne sont pas passées à l'histoire mais soulignons la chorégraphie *Sea Gallows* et « l'arrangement chorégraphique²⁰ » de la *Fille mal gardée* qu'il réalisera en collaboration avec Mme Chiriaeff. Nous en traiterons dans le cinquième chapitre car ces deux chorégraphies ont eu un impact important sur l'évolution de la compagnie.

Les critiques de ses créations originales sont, sommes toutes, assez positives bien qu'elles ne lui donnent jamais un statut de grand chorégraphe. Il semble que sa couleur chorégraphique soit assez traditionnelle dans le sens où elle met en perspective des effets de groupe efficaces, des *solis* et des duos qui font valoir la virtuosité des interprètes²¹. Quelquefois des histoires narratives faciles à comprendre suscitent l'émotion.

L'habileté dont il fait preuve pour remonter des œuvres ou des extraits d'œuvres est un atout important pour la compagnie. À cette époque, la valeur des danseurs et la reconnaissance de leur statut de professionnel se mesurent à leur capacité à interpréter les grands classiques du répertoire romantique. Cette vision du professionnalisme est féroce ment défendue par Celia Franca²², directrice artistique du BNC, elle-même

¹⁹ Il chorégraphie ce ballet en hommage aux arts qui seront présentés à la PDA. Il y danse un pas de deux avec Rosella Hightower et le corps de ballet y fait certaines entrées et sorties (Johnson, 1963).

²⁰ Ce terme est utilisé dans un article de Jean Vallerand (1962). Il fait référence au travail accompli par Eric Hyrst sur le ballet lors d'une entrevue. Le chorégraphe de la version des GBC, Edward Caton n'a pas fini le travail chorégraphique du ballet. C'est une façon de laisser le crédit à Caton et de signifier qu'il a effectué certains changements à la chorégraphie.

²¹ Brydon Paige (2005) semble croire que l'influence de Balanchine sur Eric Hyrst était importante malgré ses différences avec lui. Son passage au NYCB a été déterminant sur ses orientations chorégraphiques. Nous ne pouvons adhérer complètement à cette affirmation attendu que Balanchine n'a fait que quelques ballets narratifs au début de sa carrière de chorégraphe aux Ballets Russes. En revanche, il est juste de dire que Balanchine accordait beaucoup d'importance à la virtuosité des danseurs et semblait jouer particulièrement avec les duos, trios et effets de groupe.

²² Celia Franca avait beaucoup de pouvoir sur la scène canadienne nationale. Son discours est à l'effet que ce sont les grands classiques qui déterminent un niveau d'excellence : « She believed in a repertoire based on the classics, recognized masterpieces, works by which audience and critics could judge you. » (chef d'orchestre du BNC dans les années 1950, George Crum, in Smith, 2000, p. 129).

danseuse classique du Sadler's Wells de Londres (comme Hyrst d'ailleurs), principale compétitrice de Ludmilla.

Ludmilla Chiriaeff ne possède pas cette compétence. Les connaissances du répertoire classique de Hyrst sont suffisamment étendues pour qu'il monte des extraits des ballets suivants : *Lac des Cygnes*, *Coppélia*, *Les Sylphides*, *Raymonda*, *Don Quixote*. En pratiquant ces ballets en studio et en les exécutants sur scène, les danseurs de la compagnie peuvent se mesurer aux standards élevés d'exécution du vocabulaire de ballet et apprennent leur technique à travers des enchaînements complexes du répertoire classique. L'exercice leur permet d'atteindre progressivement des degrés d'excellence qu'ils ne possèdent pas au tout début de la formation de la compagnie et de donner l'occasion à Ludmilla Chiriaeff d'accroître sa crédibilité de compagnie professionnelle, au fil du temps. À eux seuls, Hyrst et Eva von Gencsy²³ occupent pratiquement tous les premiers rôles, à tous les spectacles.

Des lettres tirées de la correspondance de Ludmilla Chiriaeff laissent entendre qu'elle subira certaines pressions pour se débarrasser d'Eric Hyrst. Son agent américain lui envoie un extrait d'une lettre de Ted Shawn du 19 mars 1961. Le maître a à cœur le futur de la compagnie :

I have told Ludmilla over and over again that this situation MUST be corrected or she is in for disaster-can you when you see her face to face emphasize the fact that she must take over the real artistic direction of her company, and eliminate the Hyrst style or she is in for chaos and calamity! I certainly would never have them back until she has done so. Preferably I would want her to eliminate Eric Hyrst himself, for I think as long as he is in the company, his influence is a very bad one. (Forget, 2005, manuscrit, partie II, p. 216)

À quoi Ted Shawn fait-il allusion? Son caractère ? Ses prestations de danseur ? Son manque de talent chorégraphique ? Difficile à dire. L'analyse précédente révèle certaines

²³ Eva von Gencsy ne fera pas la transition entre les Ballets Chiriaeff et les GBC de 1957 sauf en tant que danseuse invitée pour danser Swanilda dans *Coppélia* en 1961 au Her's Majesty. Elle sera remplacée alors par Margaret Mercier. Cette dernière est Montréalaise d'origine. Elle s'exile en Angleterre pour compléter sa formation de danseuse avec le Ballet Royal de Londres. Elle joint la compagnie à titre de membre du corps de ballet. Elle revient à Montréal chez ses parents à la suite d'une blessure et entre à la compagnie des GBC en 1958 (Goodman, 1962). Il est de tradition dans le monde du ballet de former des couples vedettes dont l'entente artistique est ressentie sur scène. Au XX^e siècle, ils deviennent un certain produit de marketing. Plusieurs couples vedettes sont passés à l'histoire : Margot Fonteyn et Rudolf Noureev, Marcya Haydée et Richard Cragun, Wilfride Piollet et Jean Guzyerrix.

difficultés en ce qui concerne son caractère et le type de virtuosité dont il dispose. Le message que « papa Shawn » envoie à Ludmilla est qu'il est temps de passer à autre chose. De toute façon, des considérations liées au bien-être de la compagnie vont obliger Ludmilla à remercier Hyrst : « Il fallait éloigner Eric et remplacer la maîtresse de ballet dont le contrat venait à échéance. C'était dur. Il me fallait faire comprendre à Eric qu'il fallait qu'il parte. Que c'est la troupe qui compte. C'est très dur, je te jure. Je savais profondément que j'avais ça à faire » (Ludmilla in Forget, 2005, manuscrit, partie II, p. 249).

Son implication, à différents niveaux au sein de la compagnie, relève d'un tour de force. De 1957 à 1963, il a occupé les fonctions de premier danseur, de chorégraphe attitré et directeur artistique adjoint. Tant de fonctions conjuguées sont pratiquement incompatibles de nos jours, car ne subsiste alors aucun œil extérieur pour aider l'artiste à prendre du recul par rapport à son interprétation ou ses choix chorégraphiques. Comment Eric Hyrst a-t-il pu concilier ces différents rôles ? Probablement difficilement, selon les témoignages précédents. Sa polyvalence l'aura amené à beaucoup diversifier ses occupations sans s'assurer de conserver des standards de qualité suffisamment élevés. Sans compter qu'il assume, avec Mme Chiriaeff, la transition d'un produit de télévision à la réalité de la scène. Ce nouveau rapport peut susciter des ajustements subtils et insoupçonnés. Un critique²⁴ fait certains liens lors du spectacle à la Comédie Canadienne le 4 mai 1962 :

Je dirais qu'il y faut une pratique assidue de la scène, pour que le spectacle ne nous paraisse pas autant découpé pour des angles de caméra, pour que disparaisse ces brisures constantes dans l'envol, cet abus des poursuites, des personnages courant pour sortir et pour entrer ou pour se joindre les uns les autres.

Il aura dansé et chorégraphié tout au long du périple télévisuel (1954-1957). Ses compétences de danseur et de chorégraphe auront contribué au travail d'organisation d'un répertoire d'une jeune compagnie désireuse de se faire un nom basé sur l'excellence et le professionnalisme et ce, pendant cinq ans. Il aura aussi pallié à certaines connaissances professionnelles déficientes de Mme Chiriaeff, dont le rôle est celui de directrice artistique.

²⁴ Références introuvables.

Son ambition artistique

Eric Hyrst et Mme Chiriaeff se partagent la presque totalité de la création du répertoire²⁵. D'une part, nous pouvons présumer qu'ils partagent une certaine vision commune de ce qui doit le composer. Il est assurément attaché au répertoire classique et croit à sa valeur pour la crédibilité d'une compagnie. Il accepte, dans ce contexte, de remonter un grand nombre d'oeuvres.

D'autre part, ses choix musicaux en accompagnement de ses créations chorégraphiques originales demeurent assez conservateurs. Sur neuf œuvres originales, cinq sont créées sur de la musique de Tchaïkovski, sept en tout sur la musique classique et deux sur de la musique de création originale québécoise. Un tel constat n'indique pas nécessairement que la structure chorégraphique est traditionnelle même si le vocabulaire utilisé demeure celui du ballet. Eric Hyrst fait, avec chacune de ses chorégraphies, des essais de style. Lors des débuts des GBC à la Comédie Canadienne le 18 avril 1959, Jean Vallerand donne une bonne idée des orientations diversifiées de ses chorégraphies :

Labyrinthe de Eric Hyrst sur la musique de *Roméo et Juliette* de Tchaïkovsky est un véritable défi dont le chorégraphe triomphe avec beaucoup de prestance. Refaire une chorégraphie nouvelle sur cette musique n'est pas tâche aisée; Eric Hyrst a réussi une chorégraphie captivante, hallucinante parfois, intéressante toujours, par son expressionnisme qui n'est pas sans rappeler de temps à autre certains ballets de la défunte compagnie de Kurt Joss. [...] *Sea Gallows* également de Eric Hyrst sur une musique originale de Michel Perreault m'a franchement déplu par son allure mélodramatique et sa forme artificielle, quoique les pas de deux superbement dansés par Milenka Niederlova et Brydon Paige soient des pages en elle-mêmes valables. *Première Classique* encore de Eric Hyrst, sur de la musique de Tchaïkovsky est une œuvre moins ambitieuse mais mieux ordonnée. Dans un style d'école soûplement élaboré, *Première Classique* est un charmant divertissement qui permet à toute la compagnie de manifester tous les aspects de ses moyens.

La diversité des styles correspond à une profondeur de la pensée artistique. Malgré ce qu'en dit Ted Shawn : « The bastard Bolshoi Hyrst has introduced²⁶. » il ne se confine pas

²⁵ Brydon Paige enrichira le répertoire de 3 chorégraphies à cette époque : *Bérubé* (1960), *Les Folies Françaises* (1960) et *Medea* (1962) (Officer, 1980).

²⁶ Cette citation est tirée d'une lettre de Ted Shawn adressée à Edward Caton le 29 mars 1961 (Forget, 2005, manuscrit, partie II, p. 216).

à une seule façon d'aborder le travail de chorégraphe. Il se permet des explorations à des degrés différents : ballets narratifs, expressionnistes, académiques. Il se préoccupe aussi de mettre en valeur les danseurs de la compagnie dans ses chorégraphies. Avec Mme Chiriaeff, ils couvrent la diversité du répertoire possible, de la *Commedia dell'arte* à des essais dans un sens plus contemporain²⁷.

Sa préoccupation est principalement esthétique. Se sent-il investi d'une mission? Rien n'est moins sûr. Cela dit, son implication de dix ans auprès de Ludmilla Chiriaeff aura permis à doter la compagnie d'un répertoire, à léguer aux danseurs un niveau technique crédible et à réussir avec succès le difficile passage de la troupe, de la caméra à la scène.

Des passages furtifs

Il est nécessaire de procéder à une énumération des personnes dont la participation a été éphémère à titre de maîtres de ballet, durant la période de 1961 à 1964. Cet encart permet de faire certains raccords chronologiques, de comprendre l'évolution et les progrès techniques progressifs des membres de la compagnie et de constater que certains essais d'engagements ont été infructueux même s'ils semblaient prometteurs au départ. Leur passage permet d'apprécier la démarche de Ludmilla Chiriaeff pour améliorer les possibilités techniques des danseurs et son désir d'associer des noms prestigieux aux GBC de même que mesurer certaines de ses actions. Il s'agit ici de comprendre l'impact de ces maîtres de ballet sur un changement de cap de Mme Chiriaeff.

En principe, le maître de ballet doit posséder de grandes connaissances de l'enseignement du ballet et s'assurer du niveau d'excellence de l'exécution lors des répétitions et des spectacles. Il enseigne à la compagnie la classe quotidienne d'entraînement. Ludmilla Chiriaeff n'est pas sans savoir qu'elle n'a pas la compétence pour former des danseurs d'un niveau de calibre national et international bien qu'elle soit considérée comme une excellente pédagogue. Elle s'entoure de ceux dont l'expertise ou du moins une carrière d'envergure suffisamment crédible peut améliorer le calibre des artistes et permettre de rejoindre certains standards dans le but d'améliorer l'image de la compagnie, sans perdre de vue les qualités de pédagogue des candidats.

²⁷ Il faut souligner que George Balanchine était considéré le père du néo-classique, genre de mini-révolution du ballet à l'époque. Nous savons maintenant que Hyrst a travaillé avec lui.

Il est plausible aussi de penser qu'elle a procédé à l'engagement de nouvelles personnes pour pouvoir consacrer du temps à l'organisation de sa compagnie. Voir à l'enseignement des classes techniques et aux répétitions mobilisait une grande partie du temps dans une seule journée. N'oublions pas qu'elle s'occupe aussi d'une école. Même si Eric Hyrst pouvait l'aider dans ce travail, il danse encore à cette époque. Il ne peut être un œil extérieur et danser tout à la fois. La venue d'un maître de ballet décharge Mme Chiriaeff d'une grande partie du temps à consacrer à une présence artistique en studio.

Nicolas Zvereff a été maître de ballet pour la saison 1957-1958. Son parcours professionnel est éloquent mais surtout, il a été premier danseur pour les Ballets Russes de Diaghilev durant la saison de 1912-1913 (*l'Alma Mater* de Mme Chiriaeff). Sa courte biographie dans le programme souvenir de la saison 1957-1958, montre qu'il a occupé plusieurs fonctions de prestige depuis son passage aux Ballets Russes. Entre autres activités professionnelles, il réorganise la compagnie des Ballets de Monte-Carlo (4 ans) puis, y demeure comme maître de ballet (5 ans). Rien dans les journaux n'annonce ni sa venue ni son départ ; il n'a pas non plus chorégraphié au sein des GBC bien que sa biographie l'ait identifié comme créateur pour diverses compagnies. Brydon Paige se rappelle qu'il était déjà vieux à son arrivée à la compagnie.

La saison 1958-1959 et le début de la saison de 1959 suit son cours sans maître de ballet. Ce vide est comblé en février 1960. **Edward Caton** occupe la fonction de janvier 1960²⁸ au printemps 1962, le temps de monter deux mises en scène : celle du ballet *la Fille mal gardée* puis une autre appelée *Mémoires de Camille*, chorégraphiée par Ludmilla Chiriaeff. Lui aussi a travaillé avec les Ballets Russes de Monte-Carlo et il a une vaste expérience du répertoire américain. Bien que le programme le présente comme maître de ballet et chorégraphe invité, nous ne lui connaissons aucune création chorégraphique originale si ce n'est la création de *Grand pas de deux classique*. Il est connu pour avoir des excès de colère : « Il hurlait. C'était tout un numéro. Un jour il avait envoyé balader une chaise plutôt que de sortir de la classe²⁹. » Il n'est pas d'un tempérament facile mais il est en mesure de servir les intérêts de Mme Chiriaeff. L'intention de cette dernière est de

²⁸ On annonce sa venue prochaine et il est indiqué qu'il s'occupera des répétitions d'une grande tournée au Canada et aux États-Unis sous les auspices de la Columbia Artists Management (Maitre, 1960).

²⁹ Tiré d'une rencontre entre des anciennes élèves réunies pour parler de leurs souvenirs de leur époque au début des activités de l'école. Il n'y a pas de précision d'auteur (Forget, 2006, p. 298).

le nommer responsable de la formation de danse au sein d'un projet de département de ballet au sein des conservatoires (ce projet ne verra jamais le jour) parce qu'il est de la méthode russe³⁰.

La saison de 1962-1963 est assumée par **Nina Sulima**. Nous n'avons aucune note biographique dans le programme souvenir de la compagnie et elle n'apparaît pas dans le bilan des vingt premières années des GBC³¹. M. Paige (2005) se rappelle d'une personne extrêmement gentille, effrayée de donner des corrections aux danseurs. Elle ne savait pas s'imposer.

Pourrait-on affirmer que le niveau d'excellence des danseurs n'était pas stimulant pour les nouveaux venus ? Leur façon de faire est-elle différente de ce que voulait instaurer Ludmilla Chiriaeff ? Est-ce leur manque de dynamisme et d'implication au sein de la compagnie ? Est-ce que, à cette époque, le prestige compte plus pour elle que les qualités de pédagogue ou l'inverse ? Ce qui est récurrent, c'est l'allégeance de toutes ces personnes à la méthode russe, à l'esprit russe et leur crédibilité de professionnel en danse à un niveau international. Nous constatons encore l'attachement et la croyance de Mme Chiriaeff à la méthode russe et à ses vertus. Ce ne fut pas suffisant pour que ces maîtres s'investissent à long terme, mais nous n'avons aucune piste pour déterminer la raison de leur courte apparition. Nous pouvons, en revanche, constater que la carrière passée des maîtres de ballet est un critère important aux yeux de Ludmilla pour donner de la crédibilité à la troupe. Leur place dans le programme souvenir permet de saisir l'importance qu'elle veut leur donner, misant sur le prestige de leur carrière. Malgré tout, le bon candidat n'est pas encore trouvé.

Mme Chiriaeff saisit bien l'importance d'entreprendre une démarche de recrutement pour un nouveau maître de ballet en vue d'assurer une certaine cohésion à sa compagnie. Certains commentaires de l'époque ne trompent pas, surtout quand ils sont formulés par des spécialistes de la danse. Après une critique détaillée et constructive de la compagnie, Ralph Hicklin déclare : « What they lack is – if I may borrow a nasty word – an image.

³⁰ Lettre adressée au Secrétaire du conservatoire de la province de Québec, Jean Vallerand, le 24 septembre 1960 (Idem, p. 354).

³¹ Programme souvenir du 20^e anniversaire paru en mars 1978 sous forme d'un magazine dans lequel sont mentionnés minutieusement chacun des maîtres de ballet.

Long hours of working together, developing in concert a discipline to equal their ebullience, might transform them miraculously. » (1962).

Août 1963 annonce en grandes pompes l'arrivée de **Daniel Seillier**. Les journaux font grand cas de sa formation à l'Opéra de Paris et de sa participation comme danseur et maître de ballet de la compagnie du Marquis de Cuevas (Basile, août 1963). L'entrevue rapportée dans *Le Devoir* par Basile est révélatrice des convictions du professeur :

Nous demandons à Daniel Seillier quelles sont pour lui les grande écoles de ballet actuellement existant dans le monde. « Il y a le Bolshoï, l'Opéra de Paris, le Sadler's Wells de Londres. » [...] Comment envisagez-vous de diriger vos classes? « Je suis partisan convaincu de la formation classique parce qu'elle peut mener à tout. » Comment trouvez-vous les éléments sur qui vous allez régner ? « Certainement très intéressants...Mais je n'ai commencé que ce matin. » (Idem)

« Hors des grandes écoles, point de salut ! », pourrait-il affirmer. Il est peu probable, à la lumière de ses déclarations qu'il n'a pas vu la compagnie avant son premier matin d'enseignement. Même si son affirmation est sincère, il est difficile de croire qu'il n'ait pas déjà une idée du niveau technique de la compagnie après une seule classe. En revanche, il se dit ravi de : « rencontrer une troupe à la fois aussi jeune, aussi disciplinée et aussi animée d'un même amour du métier... » (Gingras, août 1963). Homme d'expérience, il a probablement déjà posé un diagnostic sur les danseurs et se donne le temps d'évaluer l'étendue possible de sa contribution. Il commence avec enthousiasme : « Je suis sûr que nous allons faire du très bon travail ensemble. Je suis engagé pour un an mais j'espère bien y rester plus longtemps » (Idem).

À l'époque, les danseurs de la compagnie des GBC sont loin de rencontrer les standards internationaux. Est-il déçu ? S'ajuste-t-il ou pas au niveau technique des danseurs ? Y-a-t-il une différence de vue entre la direction artistique et le nouveau maître de ballet ? Dès la saison 1964-1965, il ne possède plus le titre de *maître* de ballet dans le programme mais de *professeur* de ballet. Il y apparaît aussi comme danseur invité. Dans sa courte biographie, on passe sous silence qu'il ait été maître de ballet de la compagnie.

Cette observation semble appuyer à première vue l'affirmation de Lorrain (1973) à l'effet que l'association est difficile et malheureuse avec Ludmilla : « Seillier ne voyait le ballet

qu'à travers le souvenir de son maître vénéré (Gustave Ricaud) et des méthodes de l'Opéra de Paris, ne pouvant s'entendre avec une pionnière aimant les traditions mais s'en écartant volontiers pour servir les nécessités de son œuvre de défricheur » (p. 95). Selon leur correspondance, la relation avec Mme Chiriaeff est plutôt conviviale. Dans une lettre datée du 23 mars 1964 (FALC), elle parle de problèmes « passés et futurs » à régler, constate qu'il a eu une première saison difficile à cause d'un nouveau milieu, d'une nouvelle langue de travail et de conditions de travail nouvelles. De plus, elle mentionne plusieurs éléments de changement aussi pour elle, en regard de l'entrée d'un grand nombre de nouveaux danseurs dans la compagnie. Elle n'est ni alarmiste, ni acrimonieuse.

Certains danseurs apprécient l'enseignement de Daniel Seillier³², d'autres non. Ceux qui l'apprécient moins demandent à Mme Chiriaeff d'intervenir auprès du maître de ballet pour modifier ses classes. Dans une lettre du 15 janvier 1964, Ludmilla « fait la commission des danseurs. » Ils demandent à M. Seillier de « changer les exercices à la barre plus fréquemment » et de « donner au centre des enchaînements à un rythme plus lent » (FALC). Une différence de vue va aussi envenimer la relation avec le nouveau chorégraphe invité à créer *Casse-Noisette* : M. Nault. Mme Chiriaeff mentionne à Daniel Seillier que le créateur refuse la participation du professeur comme danseur dans le ballet, s'il maintient l'idée de danser sa propre chorégraphie. Mme Chiriaeff donne raison au nouveau chorégraphe (lettre du 27 novembre 1964, FALC) et M. Seillier se retire de la production. Bref, plusieurs éléments créent des irritants de part et d'autre.

Forget (2006), suite à une entrevue avec Daniel Seillier (16 mai 2003), affirme que c'est suite à un conflit avec Uriel Luft (le directeur général de l'époque) qu'il quitte. Elle le cite :

Ça marchait très bien sauf que je ne m'entendais pas avec Uriel. J'avais quelques accrochages avec lui. Il se mêlait de choses pour lesquelles il n'était pas doué. Je n'étais pas d'accord. Il m'a demandé de partir. J'ai quitté Ludmilla parce que je ne m'entendais pas avec Uriel. (p. 386)

³² Warren (2005) confirme les grandes qualités de pédagogue de Daniel Seillier. En revanche, il confirme aussi que des divergences de vue teintaient les relations entre lui et Ludmilla bien qu'il ne sache pas pourquoi.

En 1965, Daniel Seillier devient professeur à l'École du BNC³³ où il bénéficiera d'une longue et fructueuse carrière d'enseignant.

En 1964, deux importants piliers danseurs de la compagnie **Milenka Niederlova** et **Brydon Paige** se retirent de la scène et assument la fonction de maître de ballet. Ils prennent la place d'un homme en principe affublé d'une carrière plus prestigieuse que la leur. Mme Chiriaeff semble avoir tiré leçon de ses divers essais d'embauche sur la base d'une carrière prestigieuse. Elle décide maintenant de miser sur la continuité, la fidélité des anciens, un certain esprit familial et une implication basée sur la connaissance interne du milieu. La nouvelle orientation permet à Ludmilla de constater que le prestige des différents maîtres de ballet ne remplace pas la convergence de vue et le désir de construire une compagnie, reflet de son temps.

En 1964, la compagnie ajoute un nouveau titre de collaborateur à sa structure : celui de conseiller artistique. Anton Dolin recule la place du rôle de maître de ballet dans son ordre d'importance dans le programme. Dorénavant, le nouveau nom affilié à la compagnie éclipsera tous les anciens et dans l'ombre, s'activeront fidèlement les maîtres de ballet³⁴.

ANTON DOLIN (1904-1983)

Sa personnalité

Anton Dolin a marqué le milieu du ballet durant le XX^e siècle par sa carrière mais aussi par sa personnalité. Un de ses biographes mentionne que : « who ever met him seems to have a story reflecting his larger-than-life personality » (Abravanel, 2003). Il a été un homme passionné par la danse sous plusieurs facettes. L'écriture de livres sur différents sujets relatifs à sa discipline montre qu'il est un esprit curieux et préoccupé par la transmission des connaissances liées à la préservation de la mémoire. Il est généreux, toujours prêt à aider de jeunes compagnies ou de jeunes danseurs talentueux : « In later life his generosity and kindness earned him the love of new generations of dancers, until

³³ Programme souvenir du BNC, saison 1965-1966.

³⁴ Une recherche à partir des programmes souvenirs permet d'affirmer que la tendance se perpétue durant les vingt ans que nous couvrons.

his death... » (Idem). Son tempérament est plutôt jovial avec un sens de l'humour porté à l'auto-dérision. Retiré depuis longtemps comme intreprète, il acceptera de jouer le rôle de Drosselmeyer dans la nouvelle production de *Casse-Noisette* des GBC à l'âge de 60 ans avec beaucoup de simplicité, de plaisir bon-enfant et un savant dosage de mystère et de tendresse dans l'élaboration de son personnage : « This production is lucky to have so ideal Drosselmeyer as Anton Dolin. Mr. Dolin managed all the eccentricities without ever appearing grotesque and he seemed the kind of grown-up who would attract children immediately³⁵ » (Johnson, 1964). Pince-sans rire, il confiera à Basile (12 déc. 1964) : « Il ne faut jamais danser avec des enfants ou avec des chiens car ils accaparent tout le succès. »

De nature généreuse, il aura créé toute sa vie des compagnies, aidé d'autres à s'implanter et fait bénéficier tous et chacun de ses connaissances. Durant ses séjours à Montréal de 1964 à 1967, il accepte de donner une conférence-démonstration au YMCA et YWCA de Snowdon. Il discute de différents aspects de la danse avec le public, il exécute des mouvements pour illustrer son propos et présente lors de cette conférence une vision de la danse qualifiée de « progressiste » (*The Montreal Star*, 1964).

Il inspire le respect et se présente sans affectation³⁶. Il dit ce qu'il pense avec simplicité souvent avec une pointe d'humour sans complaisance : « We need flamboyant dancers. Flamboyant dancers mean something to the theatre. I was pretty flamboyant myself, I believe » (Heller, 1964). Il est conscient de son statut (il a été anobli par la reine en 1981) mais il ne se formalise de rien³⁷ et n'agit pas par intérêt personnel. Ses choix artistiques sont des coups de cœur et ses actions, des manifestations d'amitié et de respect. Il s'implique quand il aime. Il dira de la compagnie des GBC : « J'aime la façon dont on travaille dans cette compagnie » (Lorrain, 1973, p. 115). Ailleurs : « When I am working in a good atmosphere, as here in Montreal, my writing always goes well » (Heller, 1964).

³⁵ Il adore les enfants. Il ne manque pas d'offrir des cadeaux aux enfants de Ludmilla à l'occasion de Noël. Lettre de Mme Chiriaeff à Dolin, 27 décembre 1965 (Forget 2005, manuscrit partie II, p. 283).

³⁶ Une photo parue dans le *Montreal Star* datée du vendredi, 6 novembre 1964 le présente en train de régler un ballet avec intérêt. Il ne pose pas pour la caméra. Il semble absorbé par ce qu'il dit aux danseurs. La photo annonce le passage des GBC à la Comédie Canadienne du 11 au 15 novembre. Même chose en ce qui concerne une photo incluse dans le programme souvenir de 1964-1965, où il est en train de régler le *Pas de Quatre* de Perrot.

³⁷ Johnson (1965) mentionne : « ...Mr Dolin with characteristic modesty... ». Cela étant dit, ses relations seront toujours tendues avec Fernand Nault pour des raisons qui datent de leur rencontre à l'ABT (Paige, 2005).

Ses compétences professionnelles

Il est d'origine britannique (par son père) et irlandaise (par sa mère) mais est d'abord formé par des professeurs de l'École russe qui le présentent à Diaghilev. Après la période des Ballets Russes, il va aider son amie et danseuse Ninette de Valois à fonder le Sadler's Wells à Londres avant de créer une compagnie avec Alicia Markova. Le mélange des standards de l'École russe et anglaise dans sa formation lègue une prestance particulière à Anton Dolin. À cheval entre les deux tendances, celle plus fougueuse et intempestive de la danse russe et la rigueur froide et posée du ballet anglais, il aura établi les standards d'excellence pour toute une génération et sera devenu la star masculine à qui l'on veut ressembler avant l'arrivée du transfuge Rudolf Noureev.

Historien à ses heures, il a écrit plusieurs ouvrages sur la danse : une biographie d'Olga Spessivtzeva, deux autobiographies pour capturer une époque importante de la danse c'est-à-dire celle des Ballets Russes (*Divertissement*, 1930), une autre pour cristalliser l'époque anglaise (*Pas de deux*, 1950) et un livre sur l'art d'être partenaire avec Alicia Markova (*Her life and Art*, 1953). Son but n'est pas de s'autoproclamer, mais de conserver des traces de ces époques, importantes à ses yeux. En même temps, il reconnaît la difficulté d'écrire:

It's the hardest thing in the world to write the real truth in a autobiography. [...] If you praise someone you honestly admire, it's called adulation. If you criticize someone honestly, it's labelled jealousy or meanness. Yes, that's what so hard, telling the truth about others! (Heller, 1964)

Sa passion de l'écriture sur l'histoire de la danse est complémentaire à son intérêt pour la reconstruction d'œuvres du répertoire romantique. Ses reconstructions les plus célèbres sont celles du *Pas de quatre* (1963 pour les GBC) et de *Giselle* (1966, aussi pour les GBC). Les deux œuvres, montées au sein de la compagnie, seront présentées avec grand succès. Il remontera aussi, à la même époque, une de ses rares créations, *Variations pour quatre* (1957 et 1964 pour les GBC), le pendant pour les hommes du *Pas de quatre* qu'il présente, lors d'une même soirée de spectacle.

Ses connaissances historiques développées grâce à l'écriture et sa propre expérience en tant que danseur et partenaire des grandes ballerines de sa génération lui auront permis de

ranimer les ballets de l'époque romantique avec le respect du style mais aussi en insufflant une vivacité et une sensibilité dans l'exécution. Les critiques remarquent :

Le moment important de la soirée restait les deux *Pas de quatre* d'Anton Dolin.[...] Dire qu'ils sont beaux serait peu dire et pourtant suffisant si la beauté consiste en un équilibre d'une somme particulièrement instable de perfections rassemblées. [...] [En parlant de *Variations pour quatre*] Volontairement un peu sec, très précis et épouvantablement exigeant pour les interprètes, il restera au répertoire de la danse aussi solide, aussi carré, et pourtant aussi sensible qu'une suite de Bach. (Basile, 21 déc. 1964)

Il créera une seule œuvre originale durant les quatre années de sa collaboration avec les GBC : *Le Cygne de Tuonela* (1965). Ce ballet ne laisse rien à commenter dont les critiques ne font aucun cas si ce n'est de mentionner sa présence au programme ou de parler des conditions à négocier le droit d'utiliser la musique auprès du compositeur Jean Sibelius pour sa réalisation (Johnson, 1965).

Son passage aux GBC fut heureux et cela s'explique par plusieurs raisons : complicité dans le choix des méthodes d'entraînement des danseurs (à qui il enseignera), générosité des artistes impliqués au sein de la compagnie, esprit familial de travail, valeurs communes avec Ludmilla sur la façon de développer les interprètes d'une compagnie. Il aime la compagnie et il le dit, sachant pertinemment qu'il la cautionne aux yeux de la communauté de la danse internationale³⁸.

Son ambition artistique

Sa collaboration artistique avec les GBC, à l'aube de ses soixante ans, demeure passablement conservatrice. Par contre, sa façon de travailler et de s'investir en danse sur la scène professionnelle démontre un esprit progressiste et ouvert. Sa grande expérience des compagnies, tout au cours du XX^e siècle, lui permet de porter un jugement assez clair de ce qu'il considère adéquat pour la dynamique et le développement d'une jeune compagnie : « In many companies today you find that new dancers are frustrated. Too often the attitude nowadays is that the individual must be cried down and shut down all

³⁸ En entrevue, Brydon Paige (2005) mentionne que lors d'une tournée aux États-Unis, il présentait les membres de la compagnie à tous ses contacts américains : mécènes et professionnels de la danse.

the time. Mme Chiriaeff develops the individuality of the girls and boys in her company » (Heller, 1964).

Il apprécie la vision promulguée par les Ballets Russes. Même si la création n'est pas sa spécialité, il apprécie l'aspect innovateur de l'esprit des GBC, ayant fondé lui-même plusieurs compagnies de ballet importantes. Il comprend, à cette époque, le savant dosage nécessaire entre la présentation des grands classiques et la création originale, gage de santé artistique sur le nouveau continent. À cheval entre deux cultures à chaque époque de sa vie³⁹, il oscille constamment entre la tradition et l'innovation.

Il apprécie le travail rigoureux, s'évertue à l'inculquer aux danseurs des GBC, et s'occupe de leur technique. Les critiques de la danse, attachés à la compagnie depuis ses débuts, mentionnent les progrès visibles des danseurs dans leurs articles des années 1964, 1965 et 1966. Claude Gingras de *La Presse*, titre le 20 décembre 1965 : *Les Grands Ballets Canadiens : des progrès marqués!* ; Jean Basile du *Devoir* commence son article du 14 novembre 1964 en ces termes: « La deuxième soirée des GBC confirme l'impression que j'ai eue lors de la première d'une très nette amélioration de la compagnie tant au niveau de la danse qu'au niveau du répertoire. » En décembre de la même année, il dit : « Il est indubitable que la compagnie des GBC a fait des progrès considérables cette année. » La progression est probablement due à un ensemble de facteurs y compris le passage des autres professeurs et maîtres de ballet précédents, la technique ayant besoin de se mesurer dans le temps. Pourtant, la critique semble reconnaître un regain d'énergie dans la programmation et la performance des danseurs sous son influence.

Les GBC sont, pour Anton Dolin, l'occasion de faire profiter de son expérience les jeunes danseurs professionnels désireux d'apprendre. La verve de la compagnie correspond à la nature enthousiaste du maître. Il en est de même de l'impression de Ludmilla à son égard. Elle a apprécié travailler avec lui lors de son passage en 1963 pour montrer le *Pas de Quatre* (Forget, 2006, p. 380). Sa venue est synchronisée dans le temps à celle de Fernand Nault, celui qu'il avait auditionné vingt ans auparavant (1944) lors de la présence

³⁹ Mentionnons qu'il a participé aux balbutiements de l'American Ballet Theatre durant la Deuxième Guerre Mondiale (Le Moal, 1999, p. 131).

du *Ballet Theatre* (l'ancêtre de l'ABT) à Montréal⁴⁰ (Wyman, 1989). Malgré leur conflit de personnalité, Dolin et Nault forment une équipe exceptionnelle. Elle va consolider les assises artistiques de la compagnie durant les années 1960, bien que leur relation professionnelle et personnelle soit difficile. Brydon Paige raconte :

B. P. : Anton Dolin est une personne formidable. Des fois, il peut être difficile mais avec son expérience...

M. B. : Est-ce qu'il a été difficile ?

B. P. : Jamais avec moi mais certainement avec Fernand. Je pense que c'est venu de l'époque de l'American Ballet Theatre.

M. B. : Ils ne s'entendaient pas nécessairement bien ?

B. P. : Fernand était encore un danseur pour la compagnie quand Dolin est venu d'Angleterre pour se joindre à la compagnie. Toujours ils se sont opposés. Anton était très exigeant et très précis sur tout ce qu'il voulait. (2005)

FERNAND NAULT (1921 - 2006)

De toutes les personnes impliquées dans l'histoire des GBC, Fernand Nault est celui qui y aura œuvré le plus longtemps. À l'automne 2003, malgré son âge et la maladie, il assiste aux répétitions pour faire revivre sa version du ballet *Casse-Noisette* prévu à la programmation de presque toutes les saisons artistiques de la compagnie. Sa contribution est remarquable et sa longévité professionnelle au sein de l'institution témoigne d'un immense respect envers son talent et son investissement, respect auquel n'aura eu droit aucun autre membre. Il a conservé le titre de chorégraphe émérite des GBC de 1990 jusqu'à son décès le 26 décembre 2006.

Sa personnalité

Fernand Nault (né Boissonneault) consacre entièrement sa vie à la danse. Il s'agit d'une vocation profonde puisque : « Chez nous, il n'y avait pas de musique. On ne connaissait rien de l'art. Ça ne faisait pas partie de la vie. Ma famille n'était pas cultivée, pas du tout » (Recurt, 1999). Pour un homme de sa génération, issue d'un quartier ouvrier de Montréal (Hochelaga-Maisonneuve) et d'une famille pour laquelle l'art n'a pas de résonance particulière, décider d'embrasser une carrière artistique relève de la passion, de la foi,

⁴⁰ M. Nault (2005) explique que, lors de cette audition, Rosella Hightower lui avait montré la Mazurka de *Coppélia* en lui tenant la main car il n'avait aucune idée de ce qu'était un pas de mazurka.

d'une volonté aveugle ou des trois caractéristiques en même temps. C'est le cas de M. Nault. Comme il le dit lui-même : « C'était dur, mais j'étais plus que têtue, je ne voyais que ça, je ne pensais qu'à ça, la danse. J'ai tout sacrifié pour elle » (Idem). Tout comme Mme Chiriaeff, sa détermination n'a d'égale que sa passion et il la vit intensément.

C'est aussi un être qui a la foi, pratique sa religion et en parle :

I have always been a deep religious person. Even as a child religion played an important part in my life. [...] I came from a devout Catholic home and I am still a practising religious person. [...] That early religious atmosphere has stayed with me always and it is very much part of me. (Siskind, juil. 1974)

Ses aptitudes particulières de mémorisation (Tembeck in Adams, 2000, p. 432 ; Recurt, 1999 ; Lapointe, 1999, pp. 110-111) ont beaucoup aidé sa carrière à une époque où les appareils d'enregistrement vidéo n'existent pas. Sa mémoire phénoménale et sa fougue expressive le distinguent et le font engager par Anton Dolin pour prendre la place d'un danseur à pied levé, Todd Bolender, (Tembeck in Adams, 2000, p. 432) qui s'est blessé lors d'une tournée de l'ABT à Montréal en 1944. Grâce à sa mémoire, il gravit rapidement les échelons de la hiérarchie de la compagnie pour devenir maître de ballet à une époque où il peut encore danser sur scène. Lorrain (1973) dit : « ...il mémorisait également les œuvres entières, c'est-à-dire chacun des rôles, même ceux du corps de ballet, et chaque détail, chaque nuance de la mise en scène » (p. 124).

Mme Chiriaeff en parle comme d'un homme patient ; il ne perd jamais contrôle de ses émotions et possède une force de travail exceptionnelle (Basile, déc. 1964). Le journaliste témoigne aussi en ce sens : « Après une heure de musique à trois temps durant laquelle Fernand Nault s'est levé vingt fois pour corriger une épaule, un pied, un cou, courant ici et là, se pliant, se levant sans qu'il montre le moindre signe de fatigue ou d'énervement, ... » (Idem). Ces deux qualités lui permettront de produire de longues œuvres⁴¹ et de s'intéresser à l'enseignement qui demande entre autres une qualité principale : la patience. C'est une activité dont il s'acquittera à l'ABT (de 1960 à 1964), puis à l'École supérieure de danse du Québec (ESDQ) pendant plusieurs années.

⁴¹ En entrevue, M. Nault (2005) confirme que les longues et grandes œuvres musicales sont celles qui l'intéressent davantage.

Sa force de caractère, sa personnalité entière et la profondeur de son investissement dans la discipline de la danse auront été des atouts certains pour construire sa carrière et faire des choix judicieux et sensibles pour la destinée et la popularité des GBC. En tenant compte de ses convictions, de son intuition à créer en conformité avec ses aspirations et ses goûts artistiques et une certaine perméabilité à la critique, il se sera avéré un artiste de grande envergure :

Monsieur Nault, jeune, dansait avec vérité et modération dans l'ivresse même, Monsieur Nault, créateur, chorégraphie avec authenticité et retenue. Son immense expérience lui a appris qu'à ses premières le spectateur et le critique l'attendent de pied ferme; lui s'efface plutôt, se retire même et attend que le temps lui amène l'un et l'autre. Monsieur Nault est un artiste digne. Son âme, que j'ai souvent réclamée entière, sans voiles, sans pudeur au besoin, dans ses créations nous fut peut-être livrée depuis longtemps à notre insu : une âme sereine et saine, qui ne méprise pas l'usage, l'habitude, mais les écarte avec égard, tendresse, piété même, les invitant, avec respect, à faire place au nécessaire changement. (Lorrain, 1973, p. 214⁴²)

Sa personnalité passionnée le destine à produire des fresques chorégraphiques. Pendant dix ans, il va créer les œuvres qui vont marquer le paysage québécois de la danse, influencer ses successeurs et amener toute une génération de jeunes hommes au ballet. Il aura été le chorégraphe-phare de la compagnie des GBC pendant quinze ans avec 28 œuvres originales (Tembeck in Adams, 2000, p. 432). Nous ferons le point sur cette affirmation dans le chapitre V, où nous parlerons des œuvres marquantes de la compagnie.

Ses compétences professionnelles

Jeune canadien-français, adolescent à l'époque de l'entre-deux-guerre, il fait ses premiers pas de danse au studio Lacasse-Morenoff où l'on enseigne plusieurs genres de danse. Maurice Lacasse est autodidacte et artiste de vaudeville (Tembeck, 1991 p. 27). Il donne des bases plutôt intuitives et rudimentaires de ballet. En revanche, il permet à ses étudiants de se confronter à une expérience de scène exceptionnelle grâce à ses spectacles

⁴² Le témoignage de Roland Lorrain est éloquent d'autant plus qu'il est de la même génération que M. Nault, qu'il a eu une carrière européenne et connaît bien la réalité d'un métier artistique pour un homme de cette génération.

annuels. Il fait aussi participer certains d'entre-eux aux mises en scène qu'il monte dans le cadre des opérettes, spectacles des Variétés Lyriques au Monument National (Tembeck in Adams, 2000, p. 431). L'expérience américaine donne à M. Nault une formation de ballet en accéléré de haut niveau à un âge où il devrait être déjà accompli.

Son engagement professionnel soudain lui permet de mettre les bouchées doubles pour parfaire sa formation. Ainsi, il sera un danseur de caractère (Taylor-Corbett, 1987), pressenti pour les rôles de composition du répertoire classique comme Hilarion dans *Giselle* ou la Mère Simonne de la *Fille Mal Gardée*. Il a du temps à reprendre et il le sait. La vie à l'ABT lui permet de côtoyer Rudolph Noureev, Melissa Hayden, George Balanchine, Igor Stravinsky. New York l'invite à s'ouvrir à d'autres genres (Matt Mattox; jazz) et à parfaire sa formation de danseur de ballet et d'enseignant auprès de grands maîtres considérés excellents pédagogues, tels : Valentina Preyasvelec et Pierre Vladimiroff. Il voyage à Paris et à Londres où il prendra des cours avec des professeurs prestigieux en plus de s'abreuver à la richesse culturelle des grandes métropoles.

Sa passion de la danse l'incite à se cultiver. Il possède une connaissance chorégraphique immense et s'informe de toutes les tendances artistiques nouvelles. Ses années newyorkaises lui donnent la chance de se rendre en URSS pour donner des classes dans les écoles du Bolshoï et du Kirov. Sa curiosité, sa mémoire et sa polyvalence lui permettent de développer un registre large de mouvements possibles et de styles variés : « ...allant du classique au néo-classique, en passant par le contemporain et la danse théâtrale » (Recurt, 1999).

Sa qualité artistique et son talent vont lui donner une réputation d'une certaine envergure internationale. Il va travailler avec plusieurs compagnies américaines : le Colorado Concert Ballet, le Joffrey Ballet, le Harkness Ballet, le Louiseville Ballet, le Kentucky Opera Company, le Maryland Ballet; l'Atlanta Ballet (Lapointe, 1999, p. 118). Il créera aussi pour des compagnies étrangères : le Ballet Federation of the Phillipines et il reprendra *Carmina Burana* à Séoul en Corée pour le Ballet national du pays.

Son ambition artistique

Tout comme son collègue Anton Dolin, Fernand Nault navigue entre la rigueur de la danse classique avec le respect de ses références esthétiques et une certaine modernité de l'architecture chorégraphique. À son arrivée à Montréal en 1964, pour monter son ballet *Casse-Noisette*, il dit : « Je suis un danseur de formation classique et mon "Casse-Noisette" sera un grand ballet classique dans toute l'acception du terme » (Basile, 12 déc. 1964). Toujours dans le même article, le journaliste mentionne qu'il (Nault) se réfère aux compagnies très traditionnelles pour exprimer ses préférences en termes d'excellence : « ...il finit par avouer qu'il aime beaucoup les corps de ballet anglais... et danois. » Cela dit, il annonce plus loin son intérêt pour concevoir sa version de *Carmina Burana* à Montréal un jour, ballet déjà créé pour la compagnie du Kentucky Opera Company.

Durant sa carrière, il va aborder des thèmes religieux à plusieurs reprises (*Cérémonie*, *Symphonie de Psaumes*, *Cantique des Cantiques*) jouer avec des genres de danse différents : *Tommy*, *Hip and Straight*; remonter des œuvres du répertoire classique : *Casse-Noisette*, *Les Sylphides*, *Divertissement Glazounov*, *la Fille mal gardée*. Il aborde un thème québécois à une seule fois, *La Scouine*, peu intéressé, selon ses dires, par ce type d'œuvre (Nault, 2005).

L'avantage de maîtriser la technique du ballet tient au fait qu'elle ouvre des possibilités infinies pour l'artiste-danseur. Il la considère essentielle pour accomplir ses desseins chorégraphiques : « Si vous voulez jouer du Stravinsky, il faut jouer du Mozart pour commencer » (Recurt, 1999). En revanche, il déplore que la technique supplante parfois l'expression (Idem). Son intérêt pour la qualité de la formation du danseur se conjugue à celle qu'il entretient pour l'émotion et la sensibilité dans ses créations : « In my ballets I am never interested in steps as such, it is the communication of an emotion that is important to me » (Siskind, juil. 1974). Pour Nault, la passion fait la différence entre un bon danseur et un danseur ordinaire : « Ce qu'il y a de beau chez un artiste, c'est qu'il donne de lui-même, qu'il est généreux » (Recurt, 1999).

Fernand Nault a beaucoup de respect pour les artistes avec lesquels il travaille. Il les défend au besoin et leur témoigne une très profonde gratitude pour l'investissement généreux dont ils font preuve pour rendre l'esprit de ses œuvres. Au sujet des critiques

mitigées de *Tommy* que la compagnie a essayées à Paris en 1974, Nault déclare : «...the company fell in behind the work and really out did themselves in their anxiety to make it work. They danced harder and more dedicatedly than I have ever seen them before. They were all really wonderful⁴³! » (Siskind, juil. 1974).

Son travail tente de les mettre en valeur, mais jamais au détriment de son projet chorégraphique. Il ajuste aussi le vocabulaire à la vigueur de l'interprète seulement si ces modifications ne sacrifient pas la force de son œuvre :

M. B. : Est-ce qu'on pourrait dire que les danseurs ont de l'importance dans votre travail de création ? Est-ce que vous faites la chorégraphie pour eux ?

F. N. : J'en tiens plus ou moins compte. C'est plus le danseur qui doit s'ajuster à la gestuelle choisie pour le ballet. C'est une collaboration aussi. Je regarde la capacité des danseurs et je m'en inspire pour créer la chorégraphie. (Nault, 2005)

Il assume sa responsabilité de générateur du potentiel artistique des danseurs. Il explique sa vision du travail de collaboration entre l'interprète et le chorégraphe dans un texte composé pour le programme souvenir du 10^e anniversaire de la compagnie (1958-1968) :

L'Éternel problème, c'est d'imprégner tous les participants de l'esprit du sujet. Il faut mettre les danseurs dans leur élément le plus personnel, modeler chacun au personnage qui lui convient le mieux et lui permettre de donner une âme à son rôle et de le vivre sur scène. Avoir de la technique n'est pas tout; il faut émouvoir les danseurs spirituellement, afin qu'à leur tout ils émeuvent le public. Gestes, expressions, mouvements, tout doit jaillir du sentiment intérieur ; c'est ce qui permet à une œuvre d'être vivante.

La critique journalistique fait ressortir l'essence de ses chorégraphies et démontre certaines de leurs caractéristiques. Sans accorder du génie à M. Nault, Gingras (nov. 1972) écrit : « ...il a du métier : il connaît les possibilités expressives du corps et il a un certain sens théâtral. » Ces qualités lui permettent de créer des œuvres cohérentes sous tous leurs aspects. Le propos, la façon de les traiter, le choix des mouvements et l'émotion qu'il en fait se dégager, créent une force dont le spectateur retire un effet de plénitude et de finitude : l'ensemble est harmonieux. Toujours Gingras (12 nov. 1966), lors de l'ouverture de la saison de 1966-1967 avec *Carmina Burana* témoigne : « Traducteur, il a

⁴³ Pourtant, M. Nault quittera la co-direction artistique en même temps que Mme Chiriaeff en 1974 parce qu'il ne peut plus supporter les caprices des danseurs. Au-delà de sa déception, il protège leur réputation auprès des journalistes.

décidé de l'être intégralement et nous ne pouvons lui reprocher son exactitude. » Au sujet du même ballet, Basile (nov. 1966) énonce :

Fernand Nault a opté pour l'intériorité. Rien qui ne soit superflu, rien qui ne soit en moins. À partir d'un vocabulaire assez simple; dans lequel ne figurent plus ni les pointes ni les harnachements habituels des danseurs et ballerines, il a su dessiner mieux qu'un ballet, l'âme d'un ballet. Pourtant tout y est, de la douceur à la violence mais comme si c'était le sentiment pur que l'on voyait. Mais on lit son dessein avec facilité. Fernand Nault est trop intelligent pour tomber dans l'abstraction.

Au sujet de *Suite Glazounov*, Johnson (1966) explique :

The various dances are very well balanced. Mr Nault has succeeded in moving easily from rousing character dances in Hungarian czardas style to straight classical ballet without any sense of incongruity. The small corps de ballet danced with classical elan and the classical solo variations maintained the link with the folk-dance theme.

Sa principale qualité de créateur semble être sa capacité à construire des œuvres cohérentes et aussi à lier la musique et la danse parfaitement; à imager les intensités musicales : « Nault does often achieve a ritual effect that is totally appropriate for the music » (Heller, mai 1971). M. Nault affirme que c'est d'abord la musique qui le motive à créer une nouvelle chorégraphie (Nault, 2005). Il aborde une nouvelle œuvre seulement quand il se sent à l'aise pour traiter son sujet (Gingras, 1970) et généralement la teste lors des ateliers chorégraphiques libres de la compagnie, présentés devant public, dans une petite salle, sans prix d'entrée⁴⁴. Il ne laisse rien au hasard et ne se contente pas de la mener à terme ; il en vérifie tous les aspects pour garantir la cohésion des éléments du spectacle et s'assure de son évolution dans le temps.

Pour lui, l'œuvre n'est jamais terminée. La revue de presse des critiques de danse qui commentent les spectacles des GBC, années après années, fait état de plusieurs présences aux mêmes ballets à plusieurs reprises. Les journalistes témoignent de la propension de M. Nault à modifier ses ballets d'une fois à l'autre : « Since it's premiere Mr. Nault has made several alterations in the mime and dance, particularly in the very Goliard Tavern

⁴⁴ En entrevue, M. Nault (2005) affirme que ce n'est que par pure coïncidence. Cela dit, nous avons pu remarquer par l'étude des comptes rendus journalistiques qu'il présente ses nouvelles œuvres d'abord aux ateliers chorégraphiques.

section, [Carmina Burana] which allows the boys to give a much stronger and more accurate reflections of the words and music » (Johnson, 1968).

L'investissement de Ludmilla Chiriaeff en la personne de Fernand Nault a été judicieux. Consciente de la valeur de sa recrue, elle va progressivement s'effacer pour lui laisser occuper toute la place à la direction artistique. Mais elle garde le titre officiellement. Elle tient à préserver un droit de veto sur le produit artistique, mais délègue les pouvoirs de création à M. Nault et par la suite, à Brian Macdonald, chorégraphe canadien renommé. À la même époque, Sir Anton Dolin s'occupe des reconstructions. Nault (in Recurt, 1999) affirme : « Elle était tellement visionnaire, elle voyait que je menais la compagnie vers quelque chose qu'elle n'avait pas encore touché, mais elle me laissait aller. » Ils auront connu dix ans d'une entente artistique parfaite. Rien ne filtre à propos d'éventuels différends. En 1974, ils s'effacent tous les deux, devant le nouveau directeur artistique détenteur maintenant des pouvoirs de l'Hydre à deux têtes : Brian Macdonald.

BRIAN MACDONALD (1928-)

Sa personnalité

Canadien et montréalais d'origine, Brian Macdonald possède une personnalité qui ne laisse personne indifférent. Du haut de ses six pieds trois pouces, il dégage une impression de majesté et séduit, à première vue, ses congénères : « Il a les jambes trop longues, le torse ramassé, une barbe grisonnante avec du côté gauche une fossette, un sourire éclatant et prompt à s'épanouir » (Gélinas, 1986). Il subjugue son entourage à cause de son énergie électrisante. Selon son propre aveu, il est un hyperactif et l'assume complètement. Ce trait de personnalité a engendré pour lui une vie de globe-trotter et de touche-à-tout :

I was born hyper, he grins, leaning back in his chair and raising his glass. « It's not fashionable now ». He shuttles between his house and apartment and the hospitality rooms of the company he works for with ease, saying his mother gave birth to a bird. (Howe-Beck, 1986)

Il est excessif dans tous les aspects de sa contribution à la danse. Il est un chorégraphe boulimique, un metteur en scène au théâtre et à l'opéra, passionné par le genre épique et

un directeur artistique à la fois intense et absent car il est toujours ailleurs à monter un ballet : « I am in and out of anywhere » (Idem).

Les années précédant son passage aux GBC et les années subséquentes sont un tourbillon de nouvelles œuvres, de voyages et d'activités de toutes sortes. Il ne tient pas en place et dirige différentes compagnies à travers le monde en peu de temps. Sa difficulté à poser ses pénates quelque part semble être aussi liée à son incapacité à dire non :

Channelling his enormous energy seems one of his biggest problems. He has trouble saying no. « Sometimes you spray it around... you experiment along a route that hasn't lead anywhere. You may be asked to stage a gala...and you look at it after and say, "Did the world really need that or did I waste my time?" » (Idem)

Il a une grande force de caractère. Natif d'une famille instruite du quartier Hamstead à Montréal, ses parents souhaitent qu'il embrasse la profession d'avocat. Il persiste, malgré tout et s'engage dans une carrière artistique en abandonnant des études universitaires entreprises en histoire et en philosophie à l'Université Mc Gill. Cette décision aura pour conséquence de le déshériter : « The day I joined the National Ballet of Canada in 1951, my father changed his will. He died without ever changing it back » (McLain Stoop, 1984). Il assume malgré tout ce revers et persiste à se donner une formation dans le but d'embrasser une carrière différente de la majorité des garçons de son âge, à l'encontre de la culture familiale.

La vie lui aura appris à profiter de chaque minute intensément. Deux événements dramatiques y contribuent. Lors de ses études universitaires, un copain meurt dans ses bras à la suite d'un terrible accident. Quelques années plus tard, sa première épouse décède dans un accident de voiture, le laissant seul avec leur fils de cinq ans. À partir de ce moment, Brian Macdonald décide de profiter de chaque instant de sa vie avec intensité : « These tragedies helped him recognize the importance of life and he focuses unabashedly on each day with an uncommon zest and strong sense of humour. "It's a very short trip through this world. [...] It is to me a kind of living death" » (Howe-Beck, 1986).

Il est reconnu comme un personnage excessif, exigeant, talentueux à plusieurs égards, capricieux et difficile sur un plan interpersonnel⁴⁵. Nous avons pu constater précédemment que les personnalités difficiles n'émeuvent pas Mme Chiriaeff. Au contraire, elle a une facilité exceptionnelle à s'ajuster aux êtres excessifs et ce trait de personnalité n'altère pas l'admiration qu'elle voue aux artistes de talent, qualité que semble pouvoir offrir Brian Macdonald à sa compagnie.

Ses compétences professionnelles

Le moment exact du début de ses études en danse est plutôt confus. Certains articles laissent entendre qu'il a commencé à 16 ans, d'autres à 19. Il dit lui-même : « I was a huge six-foot-three man by the time I began studying dance. I wish I had started younger » (McInain Stoop, 1984). Il étudie avec des professeurs montréalais de l'époque à l'insu de ses parents : Gérald Crevier (ballet) et Elisabeth Leese (danse moderne) puis par la suite avec Ludmilla Chiriaeff et Françoise Sullivan (improvisation). Il s'intéresse aussi à la danse jazz : « J'ai été le premier à enseigner le jazz à Montréal dans les années cinquante! J'avais suivi des cours à New York » (Macdonald in Gelinas, 1986). En 1951, il se présente à la première séance de cours d'été de Celia Franca à l'École du BNC. Il est aussitôt recruté dans la compagnie. Il participe aux activités du BNC pendant deux saisons consécutives.

Son parcours diversifié correspond à sa personnalité de touche-à-tout. Il va s'en servir pour composer des œuvres dans des genres divers de danse, des formes d'art différentes⁴⁶ et des tendances esthétiques multiples, faisant de lui un artiste atypique :

Cette diversité de champ d'action est assez rare, actuellement, dans le monde du spectacle [...]. « Passer de la danse au théâtre lyrique et vice versa représente pour moi un défi extrêmement stimulant, dit-il. Chaque fois, il me faut adapter mon esprit à un genre tout à fait nouveau. C'est un exercice de discipline qui me fascine. Du reste, je me suis rendu compte qu'à bien des points de vue, monter un ballet ou monter un opéra, une opérette ou un "musical", c'est finalement la même chose : c'est créer une

⁴⁵ Les entrevues que nous avons menées confirment toutes la relation difficile de Brian Macdonald avec ses congénères.

⁴⁶ En plus des mises en scènes d'opéra, il s'intéresse à la comédie musicale. Entre autres activités, il sera le chorégraphe et metteur en scène de *My fur lady*, comédie musicale satirique qui aura un grand succès au Canada anglais en 1957. On se moque de l'identité canadienne, du débat autour de l'adoption du drapeau canadien et les symboles représentant le pays (Cloutier, 2005).

émotion dans l'espace. Certains mouvements propres au corps de ballet, par exemple, m'inspirent pour les scènes où je me retrouve avec 85 choristes sur le plateau » (Idem)

Sa formation polyvalente, en accéléré, est doublée d'une grande curiosité artistique. Critique musical pendant deux ans au quotidien *The Montreal Herald*, il aura la chance d'assister à plusieurs événements artistiques différents. Son expérience lui permet de développer une appréciation nuancée et un bon sens de l'observation (Cloutier, 2005).

Sa mère, musicienne particulièrement douée, lui a transmis l'amour de la musique et lui enseigne le piano, bien que ses parents refusent qu'il étudie la musique sérieusement (Siskind, mai 1973). Son intérêt à chorégrapier est largement supporté par sa passion musicale : « I think my life is music. I'd like to say that my life is dance, but I think that my life is music » (McLain Stoop, 1984). Il croit qu'« il faut l'étudier longtemps et à fond. Durant les répétitions de *The Lottery* à New York, il peut interpeller le chef d'orchestre au beau milieu du *Sacre du Printemps* de Stravinsky, et dire qu'il faut aller un peu plus lentement de la mesure 146 à 149 » (Brousseau, 25 sept. 1974).

Il est destiné à une carrière de chorégraphe tôt dans sa vie. En avril 1953, il est blessé lors d'un spectacle à l'Hôtel Plaza de Montréal. Durant un saut (un grand jeté), il entre en collision avec un spectateur. L'accident mettra fin abruptement à ses aspirations de danseur. Encore très jeune (23 ans) et déjà intéressé à la chorégraphie, il décide de s'y consacrer définitivement⁴⁷.

À la même époque, son passage à la télévision comme jeune chorégraphe lui apprend les rudiments de son nouveau métier : « [...] a period I look back on with gratitude for the Canadian Broadcasting Company. I learned my craft, learned how to do a comedy tango, how to do something to Bach at a moment's notice » (McLain Stoop, 1984).

En 1962, une bourse de création libre (senior award) du CAC lui permet de fréquenter l'école de Martha Graham à New York, le NYCB, le Royal Ballet de Londres, le Kirov de Leningrad, puis le Ballet Royal de Suède (Brousseau, 25 sept. 1974). Il utilise cette

⁴⁷ Il prendra quand même le temps de retourner à l'Université Mc Gill en 1953 pour obtenir son baccalauréat en littérature anglaise en 1954 (Cloutier, 2005).

bourse sur une période de vingt mois, heureux de diversifier ses connaissances dans des milieux et des univers esthétiques complètement différents.

La décision de s'investir dans le métier de chorégraphe et de se donner des outils sérieux le propulsent dans une carrière internationale. Il possède une grande culture, jouit d'une bonne dose de créativité, a un sens théâtral aiguisé et ne manque pas de flair dramatique. Ce sont tous des atouts exceptionnels pour un jeune homme avide de faire valoir sa fibre artistique (Crabb in Macpherson, 2000, p. 363). Ce sont ces mêmes caractéristiques que présentaient dix ans plus tôt son prédécesseur, Fernand Nault.

Son ambition artistique

De l'aveu de plusieurs (Crabb in Macpherson, 2000, p. 363 ; McLain Stoop, 1984), il est le premier chorégraphe né au Canada à bénéficier d'une renommée internationale d'envergure. Suite à plusieurs créations considérées talentueuses⁴⁸ au RWB, il est nommé directeur artistique du Royal Swedish Ballet (1964-1967), du Harkness Ballet (1967-1968) et du Batsheva Dance Theatre (1971-1972). Outre son implication avec cette dernière compagnie, il crée pour le Ballet Danois, le ballet de l'Opéra de Berlin et le Ballet National de Hollande, dès 1969.

Il souligne ses origines dès qu'il le peut, fier d'appartenir à la culture canadienne⁴⁹. Pour lui, cette dimension doit pleinement s'accorder à une démarche de créateur et elle doit faire partie d'un processus d'épanouissement artistique. Il admire les artistes d'origine canadienne et se fera un point d'honneur, sa vie durant, de créer ses chorégraphies avec des collaborateurs originaires de son pays.

Pour Brian Macdonald, faire valoir l'art et la créativité canadienne sont des conditions essentielles à son action artistique. Il explique son point de vue :

Ça va paraître chauvinisme (*sic*) de le dire aussi franchement, peut être, mais je crois que la danse doit refléter les corps, les

⁴⁸ Un succès de 1962, intitulé *Pointe Counterpointe* rebaptisée plus tard *Aimez-vous Bach ?* chorégraphié pour le RWB gagne l'Étoile d'or de la chorégraphie au Festival international de danse de Paris (Howe-Beck, 1986; Crabb in Macpherson, 2000, p. 363).

⁴⁹ Cette conscience arrive très tôt dans son parcours : « I've been crying in the wilderness here because, for a long time, it seemed much easier to import someone else's culture than to make use our own. I went through that in the fifties » (McLain Stoop, 1984).

énergies, les poètes, les sculpteurs, les peintres – en somme, la vie d'ici. Car plus je travaille à l'étranger, plus je me rends compte que tout ce que je crée doit venir de l'expérience personnelle. Or, je suis né à Montréal, et j'ai passé la plupart des vacances d'été de ma jeunesse à Métis Beach, près de Rivière-du-Loup. Ce que je crée ne doit pas être faux. Cela ne doit pas être désincarné comme ce qui se fait au Royal Ballet de Londres, mais ressembler à ce que l'énergie physique des Américains leur ont permis de créer d'original dans leur propre pays. (Brousseau, 25 sept. 1974).

Il met en lumière sa démarche artistique afin de conserver une authenticité personnelle dans son travail. Dix ans plus tard, il l'explique différemment. Il justifie sa décision de créer un produit artistique original en tous points en regard d'un besoin d'identification nationale comme produit culturel exportable : « I'm not an American. I'm not a brit. I was born in Montreal and luckily participated in two cultures there. When les GB go to New York or Japan what people want to see is original to our country. They don't want to see American or British ballet » (Mirolla, 1983).

Il apprécie les danseurs aux dispositions musicales particulières. S'ils ne possèdent pas naturellement un sens musical, il impose un temps de pause consacré à une séance d'écoute active durant laquelle les danseurs doivent comprendre la structure formelle de la musique :

At rehearsals he sometimes stops work and forces his people to sit and listen to the score they are moving to – even to the extend of sitting down with a copy of the music and pointing out the visual patterns on the paper to which they are moving. He feels this is a great help to those who are not able to read music, or respond to its colors aurally. (Siskind, mai 1973)

Il s'attend à une vivacité d'apprentissage et à une grande capacité d'adaptation à ses expérimentations chorégraphiques : « Macdonald has choreographed this work with three possible endings and the dancers will not know which of the three endings will close a specific performance until they have drawn their lots on stage⁵⁰ » (Siskind, juil. 1973).

Il apprécie et remarque la dévotion au travail des danseurs nord-américains lors du processus de création :

I'm very partial to North American dancers and their way of working. Their concentration in rehearsal, their basic musicality,

⁵⁰ Mentionnons que cette stratégie de composition chorégraphique est développée par Merce Cunningham, considéré le fondateur du mouvement post-moderne en danse dans les années 1960.

their kind of want and need to dance is so strong. They take each thought, each movement, and contribute enormously of themselves. In Europe, a dancer joins a company at about seventeen and leaves at forty. The attitude is different, not as compelling. Instead of examining movement, they're inclined to accept its superficiality – 'How high can I get my leg? How many pirouettes can I do?' That's not what dancing is all about. I have such respect for the North American dancers. They're where it's at today. They have an incredible command of different techniques. (McLain Stoop, 1984)

Dans de nombreux articles dépouillés, Brian Macdonald s'exprime très peu sur sa relation aux danseurs mais davantage sur ce qu'il attend d'eux. Sauf quand il s'agit de mentionner l'importance de son épouse (Annette av Paul, danseuse) et l'impact de celle-ci sur son inspiration. Il l'a rencontrée au Royal Swedish Ballet alors qu'il occupait le poste de directeur artistique. Sinon, il parle davantage sur ses nombreuses créations et son rapport à la musique.

Brian Macdonald est davantage intéressé par la création que par les grandes œuvres du répertoire classique. Sa passion de la création tient au plaisir d'explorer des genres différents et de mettre en scène la musique : sa muse. L'acte créateur lui permet aussi de pousser plus loin ses limites. Sa plus grande inspiration demeure le peintre Salvador Dali qu'il est allé rencontrer chez lui. Cette rencontre le touche. Il comprend, auprès du maître, l'importance de ne pas se contenter de reproduire ce que sa notoriété lui permet d'accomplir artistiquement avec succès, mais de toujours chercher à pousser plus loin son art et à être attentif à l'éclosion d'un élan créateur, sans cesse en émergence et renouvelé par les expériences de sa vie. Howe-Beck (1986) dit de lui en référence à cet événement :

...he prefers to make a new ballet rather than remount an old one simply because he exults in the process of making something new. « You're sitting there in what appears to be a stupor but a movement of something is going through your head. Other guys dream of playing golf that way, or making business deals, or inventing a new way to drill oil. Mine happens to be what's going on stage.

Son intérêt se concentre sur un thème ou un événement qui donne lieu à un processus inspirant. Comme son esprit est en constante ébullition, le nouveau ballet n'est jamais bien loin. Il est un chorégraphe prolifique dans les années où il s'impliquera aux GBC, que ce soit comme chorégraphe invité, directeur artistique ou chorégraphe en résidence. Il va imposer à la compagnie un large éventail de styles de danse. Il aborde les thèmes

folkloriques, les ballets néo-classiques et les œuvres dramatiques. Au début des années 1970, il a la réputation de rajeunir le répertoire des compagnies. C'est probablement cet élément qui, en partie, séduira Ludmilla Chiriaeff et l'incitera à le désigner à sa succession.

La boulimie artistique de Brian Macdonald ne comporte pas que des réussites. Quand on regarde son parcours, on constate qu'il a tenté à plusieurs reprises sans succès de fonder une compagnie. En 1954, il fonde Les Ballets Macdonald ; en 1955, Les Ballets Concertantes et, en 1956, le Montreal Theatre Ballet : « Une compagnie disparaît pour faire place à la suivante ou devient la suivante car certains danseurs demeurent au sein de ses compagnies » (Cloutier, 2005). Le MTB ne survit qu'une année. Il récidive en 1973, à Ottawa, où il regroupe vingt bons danseurs des principales compagnies canadiennes lors d'un festival de danse et caresse l'idée de donner une base permanente à la compagnie au Centre National des Arts d'Ottawa. Elle y séjournerait et y aurait des activités un mois par année. Le projet n'aura pas de suites. En 1974, il accepte la direction artistique des GBC et signe un contrat de 3 ans qu'il ne rendra pas tout à fait à son terme.

Entré en fonction comme directeur artistique de la compagnie, il continue à accepter des contrats de chorégraphe à l'étranger sur une base régulière comme il l'a toujours fait dans le passé. Cela ne l'empêche pas de s'impliquer en tant que créateur aux GBC durant les trois années de son mandat. Il crée pas moins de dix œuvres originales sans compter les reconstructions.

Nous terminerons ce tracé du parcours artistique des premières vingt années de la compagnie par la présentation d'un artiste peu valorisée par la publicité et les critiques. Pourtant, il répond à nos critères de sélection des personnages importants de la compagnie. À nos yeux, il apparaît comme un joueur principal dans la mesure où il permet, dans notre souci de répondre à la question de recherche, de comprendre certains aspects de la dynamique des vingt premières années des GBC et de justifier certaines constatations, suite à notre analyse.

Présent à la naissance des Ballets-Chiriaeff en 1953, il œuvre toujours au sein de la compagnie en 1976. Il aura été, avec Mme Chiriaeff, l'acteur le plus présent dans la

compagnie au fil du temps des vingt premières années et le témoin le plus ancien, aux fins de notre recherche. Il s'agit de Brydon Paige.

BRYDON PAIGE (1933-2007)

Sa personnalité

Brydon Paige (Brydone James Duncan) est un homme affable et distingué. Il a un bon sens de l'humour, de l'observation et une trop grande modestie. C'est du moins ce qu'il nous a été permis de constater lors d'une entrevue de deux heures (Paige, 2005). Aucune publicité de la part des GBC ou de portrait de l'artiste n'ont été réalisés par un journaliste durant la longue période où il a été membre actif de la compagnie (de 1963 à 1976) à titre de danseur, chorégraphe ou maître de ballet. Cette dernière fonction lui est attribuée en 1964. Il possède, entre autres qualités, une mémoire exceptionnelle. Il se souvient très bien des ballets du répertoire de la compagnie et son œil, particulièrement aiguisé, sait reconnaître les erreurs de style comme il est aussi capable de bien identifier les demandes des différents chorégraphes. John Butler dit de lui : « Linda Stearns et Brydon Paige, les maîtres de ballet qui ont assisté à toutes mes répétitions, savent exactement ce que je veux. Mon ballet est entre de bonnes mains » (Butler in *La Presse*, juin 1968). Comme il a été un partenaire exceptionnel, il fait travailler le plus souvent, en répétition, les « pas de deux » et les parties solistes (Paige, 2005).

Il est grand et très mince pour ne pas dire maigre, selon sa propre évaluation à l'époque où il commence à danser et durant toute sa carrière. Il a un visage mobile : un nez aquilin, des grands yeux, un regard doux, des pommettes saillantes. Ces caractéristiques lui accordent une palette faciale expressive et nuancée au service des effets théâtraux que l'on retrouve dans certaines chorégraphies du répertoire de la compagnie.

Tout comme ses amis Fernand Nault et Brian Macdonald, l'appel de la danse est plus fort que les interdits de sa famille. Sa détermination à être danseur démontre une force de caractère et une passion de tout son être pour le métier qu'il a choisi. Il y consacrera toute son existence avec l'investissement du travailleur acharné. Le fait d'être refusé par le BNC comme membre du corps de ballet n'altère en rien sa détermination d'être danseur bien qu'il avoue avoir été traumatisé par son audition avec Celia Franca.

M. Paige a une personnalité effacée et discrète. C'est un bûcheur, conscient de ses limites et de ses capacités. Il ne cherche ni la gloire, ni la reconnaissance tapageuse. Cela ne veut pas dire qu'il n'ait pas souffert de demeurer dans l'ombre durant la majorité de sa carrière aux GBC⁵¹. Avant tout, il accomplit ce qu'il croit être son devoir pour aider la compagnie et se concentre sur ce qui nourrit sa passion.

Ses compétences professionnelles

Canadien de Vancouver, il étudie la danse avec Kay Armstrong dont la particularité est de s'intéresser à la danse Flamenco en plus de donner des cours de ballet. Kay Armstrong a reçu sa formation dans l'atmosphère de la danse américaine de la côte ouest. Elle a aussi fait une partie de sa carrière à Broadway et au Radio City Music-Hall.

Dès le début de son apprentissage, les danses espagnoles intéressent au plus haut point le jeune Brydon et l'incitent par la suite à suivre des classes d'un autre genre : le ballet. Le jeune garçon commence à étudier la technique académique en 1950 et se retrouve avec la troupe d'Armstrong deux mois plus tard à participer au Canadian Ballet Festival tenu à Montréal (Paige, 2005).

En 1953, sans argent et sans emploi après un contrat à la télévision de Radio-Canada / CBC avec la troupe d'Armstrong, il est présenté par Brian Macdonald à Mme Chiriaeff. Elle l'engage sur le champ pour participer aux activités des Ballets Chiriaeff à la télévision. Ainsi, il est un pur produit de la compagnie des GBC, à tous points de vue, puisque sa formation est encore bien rudimentaire. Ses maîtres seront ceux des classes quotidiennes de la compagnie au fil du temps (ils ont été mentionnés précédemment). Sa vocation de chorégraphe sera nourrie principalement par Mme Chiriaeff et Fernand Nault. Il apprendra le métier de danseur, peaufinera sa technique et développera des talents d'expressivité grâce à ses expériences multiples à la télévision, puis à travers le répertoire de la compagnie. Il subit l'inspiration russe, en plus de l'innovation américaine, quand il

⁵¹ Sauf un texte signé par lui lors du 10^e anniversaire (1967) de la compagnie qui explique la complexe tâche de création du chorégraphe et sa façon personnelle d'organiser son travail. Il l'a composé pour le programme souvenir intitulé : « What it means to be a canadian choreographer » et il signe en tant que chorégraphe résident. En revanche, il n'apparaît pas parmi les chorégraphes importants de la compagnie présentés dans le résumé historique des 40 ans des GBC (1998).

s'agit de la création. Brydon Paige évolue au rythme de la compagnie, c'est-à-dire rapidement. Heureusement pour lui, il apprend vite.

À ses propres dires, il n'est pas un danseur de grande technique. En revanche, il a du panache et un sens de l'expression hors du commun. Dès le passage de la compagnie au festival de Jacob's Pillow (1959), on le reconnaît comme un danseur de style (Moore, 1959). Son interprétation du mystérieux voyageur roublard et séducteur dans *Sea Gallows* est une composition mélo-dramatique convaincante et sera un de ses plus grands rôles.

Il est aussi doué pour la comédie que pour le drame. On lui assigne souvent les rôles de travestis : « Les deux sœurs [dans *Cendrillon*] jouées en travestis par Brydon Paige et Roger Rochon sont amusantes, surtout au deuxième acte » (Beraud, 1962), les rôles comiques : « Brydon Paige dont les compositions sont toujours exactes et de bon ton [*Bal des cadets*]. » (Basile, oct. 1963) et spécialement dans les ballets à grand déploiement. Pour Claude Gingras (1967), il surpasse Anton Dolin dans le rôle de Drosselmeyer dans le *Casse-Noisette* de Fernand Nault des GBC présenté à l'Aréna Maurice-Richard (1967). Son sens de l'humour ne semble pas être apprécié par la critique anglophone hors Québec : « Brydon Paige, with scarlet fright wig, blacked-out teeth, butterfly net, and Jerry Lewis affinities, tore into the role of Alain, and again left me resignedly unamused » (Hicklin, 1962).

On le considère comme un danseur important dès le début de la compagnie des GBC : « Deux nouvelles solistes prendront place à côté des vedettes actuelles des GBC, Margaret Mercier, Eric Hyrst, Milenka Niederlova, Véronique Landory, Brydon Paige et Roger Rochon » (*La Presse*, sept. 1960). Il apparaît dans les programmes de la compagnie à titre de danseur principal dès 1962 et est consacré comme tel par la critique. Sa caractéristique technique est d'être un bon « tourneur » (Basile, 22 janv. 1962).

En 1964, il troque les chaussons pour devenir la mémoire des chorégraphes. Il sera assistant-maître de ballet. En 1965, il cumule les postes de chorégraphe attitré et adjoint au maître de ballet. Puis, en 1967, il est chorégraphe attitré seulement. Dans les faits, il continue à assumer la fonction de maître de ballet jusqu'à ce qu'il prenne en 1972 la direction de la mini compagnie de Mme Chiriaeff, les Compagnons de la danse.

Il prend une certaine distance avec la compagnie quand il devient chorégraphe pour le Ballet National du Guatemala (en 1969). Il est aussi assistant-chorégraphe puisque Fernand Nault lui confie la reconstruction de *Carmina Burana* pour cette compagnie. Pendant son séjour en Amérique du Sud, il garde son titre de chorégraphe attribué aux GBC, même s'il ne s'y implique pas durant une courte période.

Son ambition artistique

Brydon Paige sera traité durement par la critique tout au long de son parcours de chorégraphe avec la compagnie. En revanche, le public apprécie ce qu'il fait en général (Lorrain, 1973, p. 128). Mme Chiriaeff l'encourage constamment comme le font aussi ses amis Nault et Macdonald. Il est invité à chorégraphier régulièrement dès le début des activités scéniques de la compagnie et tout au long du parcours de notre analyse. Au début, il cumule les activités de danseur et à l'occasion de chorégraphe, puis, celles de maître de ballet et de chorégraphe. Les critiques sont mitigées, mais les mêmes journalistes reconnaissent son potentiel créateur. Ainsi, il persiste avec l'appui de ses collègues et la critique commente ses expérimentations audacieuses.

Son travail d'organisation des différents éléments du spectacle est particulier. L'influence artistique principale vient de ses expériences à danser les œuvres de Chiriaeff, Hyrst et Nault. Tous les trois ont réussi à créer des œuvres cohérentes par le propos, la musique choisie, le style de danse et la mise en scène. Attaché à ces influences, mais dans un souci aussi de s'en démarquer, il construit des œuvres aux atmosphères étranges. Si on en croit la critique :

The dancing was confined to stiff, angular movements and stark, spikey gestures. There are good many people who admire this sort of dancing and I am not going to quarrel with them. [...] I must admit *Medea* was extremely well staged, with the company members demonstrating an admirable discipline in Mr. Paige's difficult looking work. [...] The electronic score I had better leave alone. Suffice it to say that it sounded as if it came from outer space. Experiment is the breath of artistic life and *Medea* was certainly experimental. (Whitehead, 1964)

Il s'intéresse à créer des univers hors des sentiers battus et pour y arriver, tente d'amalgamer des artistes et des tendances esthétiques hétérogènes. Au sujet de la même production (*Médée*), Jean Basile (13 nov. 1964) mentionne la confusion entourant le

traitement du propos et questionne le choix musical mais il souligne que : « Brydon Paige a su recréer devant nous un monde digne d'intérêt. »

L'année d'après, on reprend la production de *Médée* (déc. 1965) avec un décor plus imposant. La critique de Claude Gingras (20 déc. 1965) reconnaît le « climat absolument hallucinant » créé par l'agencement des différents éléments du spectacle et conteste encore une fois la pertinence de la partition musicale électronique de la pièce.

Comme lors de sa carrière de danseur durant laquelle il excelle dans deux types de ballets différents, soit le drame et la comédie, Brydon Paige le chorégraphe, est attiré par des ballets aux thèmes symboliques et au sens dramatique exacerbé car il s'intéresse aux passions violentes et aux dénouements tout aussi violents (Lorrain, 1973, p. 142). Cependant, il affectionne aussi les thèmes chorégraphiques légers.

Il aura abordé *Médée*, un ballet issu de la tragédie grecque, *La Corriveau*, personnage du folklore québécois, *La Bérubé*⁵² et *Les amours de Samson et Dalila*. Sur ces sujets, il s'attaque à des histoires complexes, desquelles la narration, l'aspect symbolique et la mise en scène sont difficiles à concilier. À vouloir amalgamer les trois, il a du mal à conserver l'essentiel du propos :

Ce ballet [...], malheureusement, est fait de trop d'éléments et ces éléments se marient mal entre eux, sèment une confusion que ni la danse, ni les commentaires, ni les costumes, ni le décor ne permettent d'ordonner. « La Corriveau » est certainement une œuvre ambitieuse, mais dont l'ambition même a suscité le demi-échec. [...] Actuellement, il semble bien que l'anecdotique empiète sur l'essentiel, donnant au tout une précipitation qui va jusqu'à l'incohérence. [...] Pourtant, au niveau chorégraphique, l'œuvre de Brydon Paige a beaucoup de valeur, tant au niveau de la plastique pure que dans l'expression des symboles. (Basile, 27 déc. 1966)

Quand il traite la comédie, les critiques reconnaissent son talent à laisser émerger la fraîcheur du propos. Ses *Folies françaises* sont « pleines d'humour et de poésie » (Vallerand, 1960). Même chose, quelques années après, avec une pièce appelée *Espagnolade* dans laquelle il mélange les genres du ballet et des danses espagnoles

⁵² Le sujet de *La Bérubé* est inspiré d'un synopsis de Guy Maufette de 1940. Il exploite le thème de la vanité humaine et de la beauté de la nature à travers l'histoire d'une jeune amérindienne qui meurt après avoir sacrifié la nature pour pouvoir se mirer dans un lac (programme souvenir, 1960 ou 1961).

(Basile, 14 nov. 1964). Plusieurs années plus tard, il crée *Astaire*, un hommage à Fred Astaire (1983) qui aura une longue vie au répertoire de la compagnie.

Folies françaises est parmi les succès des nombreuses tournées faites aux États-Unis au début des années 1960 (Maître, 1960). Le ballet *Médée* est amené en Europe, lors de la première tournée européenne en 1969 et se fait démolir par la critique. Un compte-rendu de la tournée, paru à Montréal, explique : « Le “Times”, le plus important journal de Londres, a laissé entendre que le silence était le meilleur commentaire à faire à ce sujet » (*La Presse*, 4 juin 1969).

Son rapport aux danseurs est harmonieux ; ils se vouent réciproquement un grand respect. En sa qualité de maître de ballet, il a développé une pédagogie naturelle pour expliquer ce qu'il désire. De plus, sa grande expérience de danseur dans de nombreux styles différents lui permet d'être précis quant à ses demandes gestuelle, expressive et stylistique. Ses interprètes défendent, sans retenue, ses œuvres. En parlant de *Sombre Apparition*, Claude Gingras (23 déc. 1965) mentionne : « Margery Lambert et Bernard Hourseau ont défendu du mieux qu'ils pouvaient cette chorégraphie pour le moins...spéciale. »

En entrevue, il explique que Mme Chiriaeff choisissait presque toujours ses collaborateurs artistiques et avait le dernier mot en cette matière. Est-il possible de penser qu'il n'a pas toujours eu l'opportunité de s'adjoindre les artistes qu'il désirait ? Pourtant, il mentionne son plaisir à travailler avec Alexander Brott et Gilles Vigneault à la musique de la chorégraphie : *La Corriveau*. Chose certaine, il a une bonne oreille musicale, possède un registre d'expériences stylistiques variées et s'adjoit des collaborateurs de talent. Sa formule préférée est celle où il peut proposer un thème à un compositeur et construire les fondations de son ballet avec lui⁵³. Par contre, il est possible de croire que travailler avec une orientation pas toujours « sentie » de sa part, avec un médium imposé a pu influencer son travail et faire dévier ses intentions chorégraphiques dans des sentiers qu'il n'a jamais pu maîtriser.

Quand on fait le compte des collaborateurs attachés à son œuvre chorégraphique, nous constatons qu'il a travaillé avec un grand nombre d'artistes québécois connus : Michel

⁵³ Tiré du programme souvenir du 10^e anniversaire des GBC (1958-1968), dans lequel Brydon Paige signe une présentation intitulée : *What it means to be a canadian choreographer*.

Perrault, François Barbeau, Gilles Vigneault, Claude Girard, Robert Prévost. Il a choisi aussi des oeuvres musicales de Pierre Mercure et de Michel Rivard. Il s'est inscrit dans la démarche créatrice contemporaine de ses pairs dans un contexte canadien-français et s'est imprégné de cette culture. Originaire de la côte ouest, il a embrassé totalement les orientations de sa famille artistique montréalaise. Il est fier de ses origines mais aussi de son orientation artistique : « As a choreographer I can think of no other place I would prefer to work in than Canada » (programme souvenir, 1958-1968).

Il s'est aussi beaucoup intéressé à l'intensité des atmosphères et des thèmes inhérents à la complexité de la psyché humaine. Il s'investit dans ce genre de projet avec passion et sérieux. Ses collègues, eux, ne s'y sont pas aventurés.

Brydon Paige retient, écoute les commentaires et apprend. Cent fois sur le métier, il remet son travail. Il persévère. Il est sensible à la critique pas souvent élogieuse mais continue, malgré tout, sa démarche chorégraphique. Les directions artistiques successives ne cesseront jamais de le supporter et de l'encourager jusqu'à son départ pour l'Alberta Ballet en 1976. Il aura œuvré au sein de la compagnie de façon continue pendant 23 ans. Il est, sans conteste, le premier chorégraphe formé au sein de la compagnie.

LES GESTIONNAIRES

La direction générale a joué un rôle important dans la survie de la compagnie durant les années dont nous traitons. La présence continue de ces hommes dans la vie quotidienne d'une institution en devenir, leur charisme médiatique et leur implication sur les tribunes politiques, leur perspective, commentée par eux-mêmes ou par le biais des journalistes, auront été des moteurs importants de l'évolution artistique de la compagnie et le reflet voulu ou non d'une certaine image.

Leur portrait sera présenté avec moins d'emphase que les personnages du volet artistique. En revanche, nous insisterons sur les mêmes points développés lors de la présentation des acteurs du volet précédent: leur personnalité, leur formation et le « projet » pour supporter la dimension artistique cachée derrière leur implication.

Dans la section qui suit, nous tenterons de les définir et d'identifier leur apport à l'évolution de la compagnie. Nous les présentons afin de comprendre les liens qui se sont noués avec la direction artistique et leur influence sur de nombreuses décisions relatives à l'évolution des GBC.

URIEL LUFT (1933 -)

Sa personnalité

Juif, de descendance polonaise-autrichienne, apatride, né et élevé en Allemagne, résident de la Suisse puis étudiant en art dramatique à Vienne, le jeune Luft appartient plus ou moins à la Société des nations. Certains indices annoncent une appartenance à une culture universelle. Il a un accent indéfinissable en français et maîtrise plusieurs langues. Se dégage de lui un air aristocratique de la vieille Europe, mais il semble apprécier la philosophie de Confucius et la façon de vivre du Soleil levant. Grand, mince, les cheveux et le teint olivâtre, il a des manières raffinées, sans être obséquieuses et un regard perçant. Il ne présente aucun type physique caractéristique d'une nation et les reflètent tous à la fois (il a joué le rôle d'un indien dans un film de Walt Disney : *Nikki, Wild Dog of the North*) (Cooke, 1970). D'un tempérament réservé et secret⁵⁴, il demeure discret sur ses tourments personnels ; difficile aussi de dire ce qu'il pense vraiment. En revanche, c'est un homme dur et exigeant avec le personnel des GBC placé sous sa direction. Jacqueline Martineau témoigne : « On n'avait pas le droit de parler. Il surveillait pour voir si on travaillait. À l'heure du midi, il disait : “dépêchez-vous de manger parce que j'ai à vous dicter”. Le lendemain, il fallait refaire ce qu'on avait fait la veille » (Forget, 2005, manuscrit, partie II, p. 294). L'important pour lui est d'être reconnu comme un homme d'action. Son éducation européenne lui a enseigné que les subalternes doivent se soumettre à l'autorité.

⁵⁴ Brydón Paige (2005) raconte une anecdote intéressante à ce sujet : le fait que la compagnie ait été prise sur un traversier dans les glaces du St-Laurent occasionne des réactions intempestives de la part des danseurs. M. Luft n'a jamais manifesté le moindre signe d'impatience et n'a pas mentionné qu'il avait failli être écrasé entre le bateau et le quai au départ du voyage après une mauvaise chute. M. Paige l'apprendra plusieurs jours plus tard.

Grand amateur des différentes formes d'art, sa sensibilité navigue entre celle de l'artiste passionné, engagé, et la pensée pragmatique du gestionnaire ; il suit instinctivement ses désirs. Ils le conduiront à assumer une direction générale davantage centrée sur le règlement des problèmes d'argent, sans oublier de soigner son image et sa popularité auprès des médias. Son objectif est de pouvoir réaliser de grandes choses, de prendre les moyens pour y arriver, de se retrouver au cœur de l'action et d'abattre les obstacles présents sur son passage.

Il lui aura fallu être déterminé et téméraire pour apprendre le métier de gestionnaire dans le domaine de l'administration et assumer la lourde tâche de pourvoyeur de la chose artistique sans en avoir la formation de départ. Uriel Luft est un homme qui ose. Il se confronte à ce qu'il ne connaît pas, non par inconscience, mais par la volonté de réussir à dépasser ses limites. Il y parvient deux fois plutôt qu'une.

Bien après que leur couple ait battu de l'aile, Mme Chiriaeff le décrit de la façon suivante :

C'est un être extrêmement doué, qui veut essentiellement aider. Il est apte à résoudre bien des problèmes. Un être entier, qui fait tout jusqu'au bout. Extrêmement honnête et direct, animé surtout d'un merveilleux sens de l'humour, qui le fait accepter partout. Il m'a beaucoup aidé à établir mes écoles à travers le Québec. Ce que j'aime le plus en lui, c'est qu'il vit pleinement ce qu'il est... (Chiriaeff in Lemelin, 1978).

Il se révèle un homme pondéré en public; il semble organisé, efficace à faire passer son message auprès des médias et entièrement dévoué à la mission que s'est donnée Mme Chiriaeff⁵⁵.

Ses compétences professionnelles

Après des études en sciences pures et en linguistique, il embrasse une formation et une carrière d'acteur pour laquelle il se sait instinctivement voué à obtenir des seconds rôles⁵⁶. Sa formation sera pourtant précieuse dans sa nouvelle carrière, car il maîtrise les rapports

⁵⁵ Nous l'affirmons en regard des documents de presse d'où transpire sa clarté de pensée et sa facilité à discourir des problèmes liés à la gestion en plus de faire ressortir les enjeux artistiques lors de ses déclarations.

⁵⁶ Il est conscient qu'il a un fort accent en français et qu'il parle difficilement l'anglais (Luft, 2005).

de communication avec le public. La pose de voix, le sens théâtral, l'assurance et la présence scénique seront des atouts certains pour s'adresser aux politiciens comme aux spectateurs et aux journalistes. Sa carrière aux GBC s'amorce comme éclairagiste quand Mme Chiriaeff l'engage en 1959 :

Je travaillais un rôle avec un mime du nom de Hubert Fieldenbriggs, il avait créé les éclairages pour le spectacle des Grands Ballets Canadiens en 1958 et cherchait quelqu'un pour le remplacer pour les spectacles qui devaient avoir lieu en mai 1959. Même sans aucune expérience dans ce domaine, j'ai sauté sur l'occasion et me suis présenté chez Madame Chiriaeff, au studio de la rue Stanley. Alexis, le mari de Mme Chiriaeff⁵⁷ était décorateur à Radio-Canada, ensemble, nous avons fait les éclairages pour ce deuxième spectacle des G.B.C. à la Comédie Canadienne (aujourd'hui le Théâtre du Nouveau Monde). Je ne sais pas de quoi ça avait l'air, mais Mme Chiriaeff m'a demandé de faire encore les éclairages pour les représentations en août 1959, à Jacob's Pillow et pour une tournée « Community Concerts » à l'automne, au Québec et dans les Provinces Maritimes jusqu'à Saint Jean, Terre-Neuve. (Luft, 2005)

En 1961, il est officiellement présenté comme le directeur technique. Toujours sans connaître rien à l'administration, il y bifurque dès la fin de l'année 1961. Le programme souvenir de 1962 le confirme dans ses nouvelles fonctions. Il occupera ce poste pendant 12 ans.

Son projet

Selon ses dires, le fait qu'ils soient mari et femme (dès 1963) crée une synergie de pensée et d'action au cœur du couple Luft-Chiriaeff. Il adhère complètement à la vision de Mme Chiriaeff dont l'objectif premier est de construire une compagnie canadienne d'envergure. Leur passé d'apatride les réunit quand il s'agit de se consacrer à une cause pour donner un sens à leur vie et créer un lieu d'appartenance à leur famille. Il sait aussi que c'est ici qu'il peut être dans l'action : « Et c'est comme ça que les choses se sont faites aux GBC, sans aucune expérience de ma part. Nous avons grandi ensemble et c'est la réalisation de ce rêve, qui m'a fait faire des choses au Québec que je n'aurais jamais pu faire en Europe, d'où j'étais venu » (Luft, 2005).

⁵⁷ Mme Chiriaeff a été mariée à Alexis Chiriaeff de 1947 à 1963 (Forget, 2006, p. 604).

Dès l'arrivée d'Uriel Luft à la barre des finances, un écran s'érige entre Mme Chiriaeff et le discours administratif de la compagnie véhiculé auprès des médias et de la population. Désormais, ses interventions à elle peuvent porter sur ses intentions, ses réalisations et la direction qu'elle entend donner à son projet artistique et à son « lobby » politique. Il tente de créer la même distance dans ses rapports avec l'équipe artistique. Selon l'affirmation de tous, les danseurs ne soupçonnent jamais les problèmes de gestion ou de financement. Ils sont tenus à l'écart de ces considérations et l'apprécient⁵⁸.

Ce *modus operandi* a probablement à voir avec un incident qui s'est produit à ses débuts. Il s'est substitué au régisseur sur le plateau. Suite à une lettre signée par le personnel artistique (18 personnes) adressée à Mme Chiriaeff (Forget, 2006, p. 356), cette dernière n'a d'autre choix que de l'obliger à ne plus se mêler de considérations liées aux responsabilités de l'équipe technique.

M. Luft assume toutes les charges afférentes à la production des spectacles sur ses épaules et centralise le pouvoir : il assume la gestion administrative, la direction de tournée, les contacts avec les imprésarii et les problèmes de financement. M. Luft, à ses débuts de gestionnaire, se décrit comme : « directeur général, administrateur, factotum, nettoyeur de, etc... » (Luft, 2005). Il assumera cette charge multiple pendant 12 ans.

Pour M. Luft, les membres d'un conseil d'administration représentent davantage un levier de plus pour apporter du financement et il voit l'implication de ses membres sur une base purement « supportante » et non-interventionniste dans les affaires administratives de la compagnie (Luft, 2005). Nous verrons dans le chapitre IV que ce ne sera pas vraiment le rôle du CA des GBC.

Ses interventions auprès des médias permettent de comprendre la perception de l'évolution de la compagnie sur un plan administratif. Souvent, il tente de sensibiliser la population et les gouvernements à la complexité de la gestion et de la direction générale d'une compagnie de danse professionnelle d'envergure internationale ou du moins qui aimerait le devenir : « ... this again is somewhat of a miracle, because, despite scientific discoveries and the computer, we cannot, and perhaps never will, find the magic formula

⁵⁸ Confirmé par Nault, Warren, Paige et Belinsky lors des entrevues (2005).

to guarantee that every production be both a success and a work of art » (Luft in Wilson, 1970).

Il emploie des exemples simples et son discours sous-jacent est toujours orienté vers la démonstration de la spécificité d'une compagnie en droit de réclamer des mesures adaptées à sa vocation :

Nos objectifs ne sont pas les profits ou les pertes. D'ailleurs, aucun économiste n'a osé mesurer la valeur de *Jeu de cartes*, de Prokofieff, ou de *Cendrillon* de Mozart ou de *Pas de deux* de Tchaikovski. » Pour M. Luft, administrer une troupe de ballet, c'est faire un produit, le mettre en marché, l'administrer avec le seul espoir que le déficit ne sera jamais trop élevé. (Tessier, 1971).

Le sous-financement et le statut précaire de la compagnie, malgré ses succès artistiques et populaires sont ramenés dans ses discussions avec les journalistes et demeure son credo : « It was nothing short of a miracle. Of course, we were forced to cut our expenses and increase our revenues but not much more than other years » (Luft in Wilson, 1970).

Au-delà de ses récriminations inlassables auprès des gouvernements, Uriel Luft garde une attitude respectueuse et déférente. Il conclut les conférences de presse avec une petite attention à l'égard des dirigeants politiques, conscient de la précarité de sa situation et de la dépendance des GBC à un investissement via des fonds publics : « We owe a deep gratitude to the Arts council and the Quebec government of Cultural affairs for their incessant help towards the achievement of our goals » (Idem).

Il est convaincu qu'il faut trouver un équilibre à trouver entre les financements public et privé. D'ailleurs, il obtiendra des contributions des compagnies Imperial Tobacco et de Canadian Industries limited pendant plusieurs années (Tessier, 1971) : « In Canada we have a mixture of government and public support for the ballet but we need the help of private business if we are to grow and meet the cultural revolution head on » (Luft in Cooke, 1970).

On observe un glissement de ses déclarations au fil du temps. À la fin des années 1960 et au début des années 1970, il semble s'accommoder assez bien de la situation de précarité dans laquelle la compagnie se trouve et garde toujours un discours philosophe et optimiste, tourné vers une amélioration significative des conditions de vie de la

compagnie. En 1972, la compagnie est plongée dans une crise financière jusqu'en 1974. Il continue de dénoncer le sous-financement et la précarité mais, dorénavant, il déplore le fait qu'il n'y ait pas de politique culturelle au Québec. Dans ses affirmations, il souligne le manque de cohésion entre les différents ministères du gouvernement du Québec : « It seems that no one understands the implications of their actions and we are always stuck in the middle » (Luft in Siskind, sept. 1974). À la même conférence, après avoir remercié ses partenaires commerciaux, il enchaîne sur ce qui suit:

Until the governmental finally develop a policy towards
the arts we will always be treated like unwanted stepchildren.
And this is a period in our history when politicians are always
talking about democratization of the arts and then end up doing
everything in their power to stifle them (Idem).

Du ton de ses déclarations émerge une lassitude et une désillusion à la hauteur des espoirs qu'il a nourris toutes ces années. Il croit avoir fait la démonstration que les GBC possèdent l'étoffe d'une grande compagnie et déplore le manque de reconnaissance à la suite de ce qu'il considère être ses efforts. En 1974, Uriel Luft a perdu la foi et la santé. Il quitte les GBC officiellement le 1^{er} juillet⁵⁹ non sans avoir nommé un successeur capable d'affermir la compagnie auprès des gouvernements et de courtiser le monde des affaires. Du moins, le croît-il.

RICHARD d'ANJOU⁶⁰ (année de naissance non disponible)

Sa personnalité

Lors de la conférence de presse adressée aux médias, un directeur général de grande envergure s'annonce pour prendre la place d'Uriel Luft⁶¹. Il demeurera environ six mois à la tête de la compagnie. Son passage est tellement court et sans effets que personne ne se souvient d'actions probantes durant son mandat. En revanche, une correspondance détaillée de Mme Chiriaeff avec le président du CA (FALC) donne un bon aperçu des

⁵⁹ Lettre de démission adressée au président du CA, M. Delorme (FALC).

⁶⁰ Toutes les informations répertoriées ici sont tirées d'un seul article de journal écrit par Jacob Siskind paru le 7 septembre 1974 dans le journal *The Gazette*. Il est le plus informatif de tous ceux inventoriés.

⁶¹ Dans les faits, il est nommé directeur exécutif et Mme Chiriaeff occupe le poste de directeur. (programme souvenir, 1974-1975).

difficultés de différentes natures rencontrées sous son règne. Cet aspect sera examiné ultérieurement quand nous traiterons l'internationalisation de la compagnie dans le chapitre IV.

Il est difficile de brosser un portrait de sa personnalité et de donner de l'information sur son parcours professionnel. Sur les quelques photos disponibles de lui, il semble mal à l'aise devant l'objectif. Le contraste est flagrant à côté d'Uriel Luft. La seule caractéristique de sa personnalité est qu'il affirme avoir besoin de se confronter à des défis de taille : « I enjoy putting things together, particularly things that have never been done before. » Par curiosité ou par manque d'intérêt à long terme, il change souvent de fonction dans le domaine des communications : « Things were moving smoothly this year. So I was becoming a bit restless. »

Il se définit lui-même comme un « problem solver » : « That was the challenge at the New York State Council of the Arts and again at the Foundation. » Il laisse paraître son optimisme à la pensée d'entreprendre son nouveau mandat : « My contact with Les Grands Ballets Canadiens is for a minimum of three years. At the end of that time the company and I will be able to look back and see how much progress has been made. We could go on together indefinitely, if that is necessary. »

Ses compétences professionnelles

Élevé et éduqué à Montréal, il part travailler à l'extérieur du pays. Il y revient, lors de l'Exposition universelle de 1967 à titre de directeur des événements spéciaux et du service d'accueil au pavillon des États-Unis. De 1968 à 1972, il dirige le Conseil des arts de l'état dans la ville de New York. Par la suite, il est nommé à la tête d'une fondation (New York Foundation of the Arts) dont le mandat est d'avancer l'argent aux compagnies à vocation artistique en attendant le financement consenti par ce Conseil des arts ou octroyé par des donateurs privés. Il met sur pied la fondation, la définit, y établit un profil de fonctionnement et détermine celui des employés.

Son projet

À la lecture du compte-rendu de sa conférence de presse (1974), on constate qu'il existe une vision commune des objectifs à atteindre pour les arts entre ce qu'a défendu M. Luft durant son passage aux GBC et ce que comprend M. d'Anjou des besoins du milieu.

Son action passée lui a permis de bien comprendre la dichotomie entre les rouages de l'économie et les besoins artistiques :

There is no way you can cut back on expenses in the arts the way you do in business. Producing more units does not reduce the cost per unit. It merely raises the total cost. Businessmen find ways of cutting down on costs through automation but in the arts the essence is the contributions of the individual. They cost more and more money.

Il adhère à l'idée que le milieu des arts doit diversifier ses types de financement :

What we will have to do is find a way of broadening our base of support. The art will have to find more money from a larger variety of sources and we will have to prove that we are worth supporting.

Il comprend la dimension politique de l'action culturelle :

Governments everywhere are looking for votes. If we increase our audiences, increase the interest in our activity, the voters will insist that governments continue to support us properly. But we have to get rid of the image of being something that appeals only to a small portion of the community at large.

Il croit saisir la direction à prendre avec les GBC : « I feel that Les Grands Ballets Canadiens are making genuine contribution to the cultural life of the country and I look forward to working with them » et à celle des arts en général : « We are a valuable asset to the community, we just have to make people realize how important we are. »

Enfin, il a conscience du pouvoir économique de la communauté artistique dans la société : « ...most important government and industrie must be made to realize that the arts provide a service to the community and that it is in their self-interest to support them. »

Toutes ces composantes semblent être prometteuses en vue d'assurer une succession efficace. La philosophie et la compréhension du produit artistique sont les mêmes que celles du directeur précédent et, la vision de développement de la compagnie est établie sur les mêmes prémisses. Le nouveau directeur comprend et aime les arts en plus d'avoir foi en la compagnie. Il représente un choix logique pour la défense de ses intérêts. Pourtant, aucun résultat significatif ne découlera de son passage aux GBC. L'histoire chronologique, répertoriée par les GBC eux-mêmes lors de leur 20^e anniversaire, parle de l'équipe d'Anjou-McIntyre pour la saison 1974-1975, sans plus. À la lumière des informations disponibles sur ses compétences professionnelles, nous constatons qu'il n'a jamais dirigé une compagnie de ballet et que sa carrière s'est exercée principalement aux États Unis : il ne connaît pas la structure canadienne de financement des arts et l'on peut présumer que son réseau de contacts du monde des affaires tourne autour des grands mécènes américains qui encouragent les arts... aux États-Unis.

L'association de la compagnie des GBC avec le nouveau venu ne fonctionne pas. M. d'Anjou quitte subrepticement sans faire le point avec les médias et la compagnie passe ce départ sous silence. Pourtant, on a largement publicisé le départ d'Uriel Luft. Ce dernier n'est parti véritablement qu'en 1975⁶². Rien ne va plus dans la vie amoureuse du couple Chiriaeff-Luft, mais cela ne va pas s'étendre à leur entente professionnelle. L'ascendant de M. Luft sur l'équipe artistique, technique et administrative continue.

En plus, Mme Chiriaeff n'est jamais bien loin. Officiellement, elle est occupée à gérer et développer les écoles de formation ; son bureau, géographiquement, est demeuré au centre des activités de la compagnie (Warren, 2005). Elle entend et voit tout en regard des activités quotidiennes ; elle donne son avis sur tout et à sa guise (Forget, 2006 ; Warren, 2005).

⁶² Il annonce son départ par le biais des journaux montréalais dès février 1974, effectif en juin de la même année (Billington, juin 1974). De plus, son nom apparaît en tant que conseiller spécial de la compagnie dans le programme de la saison 1974-1975. Il apparaît aussi, au centre d'une photo représentant une réunion, sur laquelle sont regroupés et le personnel administratif et artistique. Il le dit lui-même : « D'ailleurs quand j'ai démissionné (après quoi je suis resté 18 mois pour m'assurer que la transition se ferait bien) on m'a offert une augmentation de salaire. Évidemment j'ai refusé; il ne s'agissait pas de cela. Non, j'avais besoin de changement et je crois que la compagnie en avait besoin aussi » (Luft, 2005).

Tout cela s'ajoute à la présence d'un nouvel acteur intéressé à diriger la destinée de la compagnie. Il ne demande qu'à montrer son savoir-faire et prendre le haut du pavé. Encore une fois, les informations disponibles sur la vie du nouveau directeur général demeurent partielles. Il n'existe pas de CV dans les documents de la compagnie ou ailleurs.

COLIN McINTYRE

Sa personnalité

Il est d'origine britannique, plus précisément d'Edimbourg en Écosse. Grand et mince, on peut observer ses mouvements lents et posés. M. McIntyre s'impose par sa stature et sa façon d'être. Son attitude est plutôt déterminée et il semble contrôler les situations qui demandent du leadership⁶³. Il est un homme de communication et il respire une confiance totale en lui dans les rencontres officielles à l'étranger. Il semble être attentif à son interlocuteur et son rapport aux danseurs est de nature plutôt sympathique. Par exemple, le compte-rendu du comité des finances du 27 avril 1977, sous la rubrique budget 1977-1978, il est écrit :

Le comité des finances, [...] considère qu'il vaudrait mieux, lors de la révision du budget, ne pas prévoir de revenus de la campagne de souscription de façon à ce que les argents obtenus (*sic*) servent plutôt à réduire le déficit accumulé. M. McIntyre accepte comme la seule possibilité (*sic*), tout en soulignant qu'une fois de plus les danseurs 'subventionnent' la compagnie puisqu'ils devront faire les frais de ces coupures en voyant leur période de chômage augmentée. (FALC)

Il s'exprime aussi bien en français qu'en anglais. Globe-trotter, il a habité plusieurs pays et il a une grande curiosité pour les arts d'interprétation⁶⁴.

⁶³ Document visuel : *Sur les scènes de l'Orient* (Smith, 1985).

⁶⁴ Il s'identifie à Sergei Diaghilev, l'instigateur des Ballets Russes (Warren, 2005).

Ses compétences professionnelles

Il est diplômé du Collège d'Art Dramatique Rose Burford, mais il se spécialise plutôt dans la conception d'éclairage, décors et costumes. En 1966, il se joint au London Festival Ballet à titre de régisseur et parcourt 30 pays. En 1969, il dirige leur tournée en Extrême-Orient. En 1970, il est employé à la Fondation Gulbenkian du Portugal également comme régisseur. Il y dirigera trois théâtres importants⁶⁵ avant de travailler avec des compagnies américaines⁶⁶ et de se joindre aux GBC en juin 1974, à titre de directeur de production et d'administrateur. Au printemps 1975, il devient directeur général. En 1978, il partage dorénavant la direction artistique avec d'autres personnes en plus de sa charge administrative.

Son projet

S'étant aguerri grâce à ses compétences étendues de directeur de tournée et à ses contacts européens, américains et asiatiques, il désire augmenter la visibilité de la compagnie. Sans trop vouloir extrapoler sur la période suivant celle que nous couvrons, il est possible d'invoquer son intention d'utiliser ses contacts internationaux pour développer un réseau de tournées élargi et prestigieux, le nouveau circuit de tournées des GBC en fait foi (AIT).

Il a des velléités artistiques. Après le départ de Brian Macdonald, il fait partie du triumvirat ou plutôt du comité artistique⁶⁷ désigné par le CA à la direction artistique en 1978 avec Linda Stearns et Daniel Jackson, jusqu'à son départ en 1985. Ainsi, il collabore étroitement à la prise des décisions artistiques en cumulant les deux fonctions.

⁶⁵ Malheureusement, sa courte biographie officielle reprise dans tous les programmes souvenirs de la compagnie ne dit pas lesquels.

⁶⁶ Encore une fois, la note est imprécise.

⁶⁷ C'est sous le vocable « comité artistique » qu'est présenté la direction artistique durant ces années dans les programmes souvenirs de la compagnie.

Conclusion

Les personnages importants de l'histoire de la compagnie qui ont eu des décisions à prendre pour son évolution et sa survie ont fait l'objet de cette présentation. Dans la section des passages furtifs, d'autres artistes ont permis de créer des contrastes de situation. Leur présentation permettra de nourrir l'analyse de la dynamique artistique ultérieure. La section de la présentation des personnages fait ressortir plusieurs éléments relatifs aux choix de la fondatrice, au fonctionnement, à la prise de décisions et à l'organisation. Ils seront traités dans les chapitres subséquents.

À ce stade-ci, certains constats apparaissent à la lumière de notre présentation. Premièrement, Ludmilla Chiriaeff est omniprésente dans la chaîne de direction artistique et administrative durant toute la période à l'étude. Elle est à la direction artistique, siège au CA et partage la vie privée du directeur général pendant les 12 premières années. D'une manière ou d'une autre, de façon stratégique, elle a son mot à dire même en regard des décisions susceptibles techniquement d'échapper à son contrôle. Le lieu stratégique où est situé son bureau en fait foi.

Elle manifeste de la tolérance à une certaine forme de « lâché prise » quand elle constate chez ses collaborateurs la maîtrise du produit artistique. Par exemple, elle fait entièrement confiance à Fernand Nault sur le choix des créations quand ses propositions à elle ne sont pas celles retenues. Elle fera de même avec Brian Macdonald même si elle ne se gêne pas pour manifester une intense désapprobation sur certains sujets de pièces chorégraphiques⁶⁸.

Cela dit, elle garde le titre de « directrice et fondatrice » jusqu'en 1978. Quelles pourraient être les fonctions précises attachées à ce titre ? C'est difficile à dire. À la même époque, il y a un directeur artistique et un directeur général. Il s'agit peut-être d'une forme de droit de veto : à chaque fois qu'un changement s'annonce, qu'un vide se crée dans la structure, elle prend la relève pour assurer la transition, s'attribue le poste au besoin, toujours en douce, et modifie la nomination. Ce titre est gardé dans les programmes, du

⁶⁸ Elle a vigoureusement manifesté son désaccord à l'élaboration du ballet *Variations polissonnes* (1975) de Brian Macdonald dont l'action se situait dans un bordel. Le ballet s'est fait, a été dansé sur scène et a connu un grand succès (Warren, 2005).

moment de sa démission en tant que directrice artistique en 1974 jusqu'à la nomination du triumvirat en 1978.

Comme en ce qui la concerne personnellement, il est compliqué de saisir la signification des titres attribués à ses collaborateurs. La nomination change au gré de critères difficiles à saisir et les termes ne semblent pas se rattacher à des postes définis et précis. En fait, ils ne semblent rien dire et tout présumer. Un titre semble être relatif au degré de confiance établi entre elle et ses collaborateurs, en regard de l'importance qu'elle veut bien leur accorder ou du prestige de l'artiste concerné, selon qu'il est profitable ou non à la compagnie.

Le parcours d'Eric Hyrst est intéressant à cet égard : il est danseur et chorégraphe en tout premier lieu. En sa qualité de danseur, il est toujours présenté parmi eux, en haut de la pyramide. Il crée cinq ballets pour la compagnie entre 1958 et 1960. Le nombre est appréciable si on considère l'agenda de spectacles d'une année de la compagnie à l'époque. De plus, il a beaucoup aidé Mme Chiriaeff durant la période télévisuelle comme chorégraphe. Au lieu de le nommer chorégraphe attitré ou assistant à la direction artistique, elle le présente comme conseiller artistique dans le programme de 1960 et de 1961. L'année suivante, il continue à assumer les mêmes fonctions mais il est officiellement directeur artistique adjoint et un comité de conseillers artistiques est formé. En 1963, il fait simplement partie de la liste des chorégraphes dont les œuvres ont été incluses au répertoire durant la saison et ne récolte aucun autre titre. Le poste de directeur artistique adjoint n'apparaît plus au programme. Nous présumons que les déclarations de Ted Shawn ont eu un impact sur la façon dont Mme Chiriaeff traite Hyrst et confirme sa réserve: elle a besoin de lui mais le tient à une certaine distance malgré tout.

Quand M. Nault arrive en 1965, il conserve le titre de son prédécesseur (directeur artistique adjoint) mais devient co-directeur artistique en 1966. Quelle est la nuance ? Un niveau de responsabilités plus grand peut-être ; une plus grande confiance entre les deux ? Tout au long de l'histoire de la compagnie, plusieurs exemples apparaissent dans la structure comme autant de jeux de chaises de la part de Ludmilla Chiriaeff.

Peut-être est-ce pour cette raison qu'elle s'accommode des tempéraments difficiles quand elle est convaincue du potentiel de certains individus à améliorer le sort de sa compagnie et à servir sa mission. On n'a qu'à penser à Eric Hyrst ou à Brian Macdonald. Elle leur accorde une certaine confiance mais ne la leur laisse jamais entièrement⁶⁹. Encourager un certain « flou artistique » lui permet de vérifier son impression sur la personne, de lui donner la chance de faire ses preuves et de changer de cap rapidement, au moment opportun, sans faire trop de dégâts. Si elle réalise sa méprise, elle modifie les titres et crée une évacuation progressive de l'individu pour le bien et l'évolution de sa compagnie. Rappelons-nous l'épisode du maître de ballet et professeur Daniel Seillier ; le changement de titre est une façon à la fois d'apparence élégante mais fondamentalement cruelle de manifester sa perte de confiance.

Son intuition lui a permis de s'adjoindre de vieux routiers d'expérience et d'en tirer le meilleur pour l'évolution de la compagnie (Dolin et Macdonald) ou de gagner la confiance de jeunes et fougueux collaborateurs (Nault, Hyrst et Paige) désireux de développer leur plein potentiel artistique. Elle a été particulièrement motivante dans les trois cas. Son flair lui permet aussi de comprendre le type de compétence dont elle a besoin aux différents moments de l'évolution de la compagnie. Hyrst l'aidera à monter ses premiers classiques, Nault l'incitera à entrer dans une certaine modernité et Paige à diversifier un potentiel créateur conforme à l'esprit artistique de la compagnie. Dolin cautionne son travail au temps où la consolidation est stratégique et nous verrons que Macdonald fait passer à la compagnie le cap du niveau technique nécessaire aux nouveaux standards internationaux.

Elle a cette qualité de s'adjoindre des collaborateurs pour longtemps. Autant sur le plan artistique qu'en gestion administrative, l'équipe des GBC demeure une équipe stable. Ceux non conformes à une certaine dynamique (qui reste à expliquer ultérieurement) sont expulsés rapidement.

On observe certaines similitudes entre les individus à différentes époques. La ressemblance du parcours de Fernand Nault et Brian Macdonald est frappante. Tous deux commencent leur carrière relativement tard, mais se dévouent à la chorégraphie

⁶⁹ Pourquoi avoir gardé le titre de « directrice » quand, officiellement, elle annonce son départ et qu'un nouveau directeur artistique prend toute la place en 1974 ?

relativement tôt ; ils ont une formation éclectique et leur curiosité les incite à se confronter à d'autres systèmes de valeur esthétique; ils sont particulièrement musicaux et désirent chorégraphier dans des genres de danse différents. Deux éléments les opposent : leur caractère (l'un est flamboyant, l'autre est effacé) et la fibre nationaliste de Brian Macdonald : « M. Macdonald était plus nationaliste que moi. Il était attiré par la politique, ce qui n'était pas mon cas » (Nault, 2005).

La personnalité de Luft et de McIntyre et leur parcours semblable les lient sous certains aspects. Tous les deux sont européens de l'ouest. Ils sont formés en art dramatique, s'intéressent à la conception liée aux arts d'interprétation et commencent leur carrière dans une compagnie de danse par une fonction de technicien de scène avant de bifurquer vers des charges administratives. Leur implication s'exerce sur une période de temps assez longue : neuf ans pour Colin McIntyre⁷⁰ et douze ans pour Uriel Luft. Ils démontrent une facilité exceptionnelle à présenter la compagnie aux médias et deviennent l'ambassadeur de son image presque au même titre que Mme Chiriaeff. Tous deux vont augmenter la visibilité de la compagnie chacun à leur époque, selon son évolution et ils vont tous deux montrer un intérêt manifeste pour la dimension artistique⁷¹.

Toutes les personnes présentées témoignent d'une grande culture, d'une personnalité forte et volontaire et sont tournées dans leurs actions vers une certaine forme d'innovation si on tient compte de l'époque et de la génération à laquelle ils appartiennent. Les artistes du volet artistique ont tous un lien avec l'école de pensée russe. Les administrateurs n'ont aucune formation de gestionnaire. En revanche, ils font preuve de leadership, comprennent bien les exigences artistiques d'une compagnie de ballet et viennent eux-même du milieu artistique. Toutes orientations confondues, immigrants ou canadiens ont amorcé leur carrière ailleurs si on exclut Brydon Paige de la liste. D'ailleurs, il est celui qu'on oublie quand on veut donner du prestige à la compagnie : « Nul n'est prophète en son pays! » Ainsi, le renouvellement du personnel se fait avec une certaine constance dans les profils. Chacun avec ses spécificités, ses forces et ses faiblesses sont aptes à aider Ludmilla Chiriaeff à établir une compagnie d'envergure.

⁷⁰ Directeur général en 1975, puis co-directeur artistique dès 1978 en plus de la direction générale. Il s'absente une année durant la saison 1979-1980 (programmes souvenirs, GBC) et part en 1985.

⁷¹ Colin McIntyre aura l'idée de créer le ballet *Astaire* (chorégraphie de Brydon Paige). Ce sera un grand succès de la compagnie des années 1980 et sous son règne seront montés, plusieurs ballets du répertoire des Ballets Russes de Diaghilev (Warren, 2005).

TROISIÈME PARTIE
(portrait de la compagnie)

Chapitre IV

**LES OBJECTIFS ARTISTIQUES ORGANISATIONNELS DES
GRANDS BALLETS CANADIENS**

La conduite humaine ne saurait être assimilée en aucun cas au produit mécanique de l'obéissance ou de la pression des données structurelles. Elle est toujours l'expression et la mise en œuvre d'une liberté, si minime soit-elle. Elle traduit un choix à travers lequel l'acteur se saisit des opportunités qui s'offrent à lui dans le cadre des contraintes qui sont les siennes. Elle n'est donc jamais entièrement prévisible car elle n'est pas déterminée mais, au contraire, toujours contingente.

Crozier & Friedberg (1977, pp. 45-46)

LES OBJECTIFS ARTISTIQUES ORGANISATIONNELS DES GRANDS BALLETS CANADIENS

Dans le chapitre précédent, nous avons brossé le portrait des personnes qui ont donné son âme et sa personnalité à la compagnie des GBC. Dans cette section, nous tenterons d'en cerner une autre facette. C'est ce que nous nommons les objectifs artistiques organisationnels. Ces derniers constituent une étape importante de l'étude pour arriver éventuellement à la compréhension de la dynamique artistique de l'institution. En ayant fait connaissance avec les individus influents et en ayant compris la société dans laquelle ce microcosme a émergé puis évolué, nous sommes mieux outillés pour analyser les composantes importantes et l'action artistique des vingt premières années.

Nous avons besoin de repères pour circonscrire le mieux possible l'agencement des liens d'autorité, de leurs rapports aux objectifs à réaliser au sein de l'institution et de saisir les mécanismes fondateurs à l'origine de l'édification d'un mandat artistique de la compagnie des GBC et de son évolution. En effet, la quantité de données, la diversité de leur nature et la multiplicité des sens à leur accorder rendaient la tâche d'analyse difficile. Aussi, s'agissait-il, dans un premier temps, de s'appuyer sur des notions générales relatives à l'organisation des groupes et des organismes, susceptibles de nous permettre de nommer des éléments de conduite artistique, d'identifier leurs composantes et d'en repérer les aspects importants. Dans un deuxième temps, nous voulions mieux comprendre leur interaction. Toujours en regard de la masse des données à traiter, nous désirions établir des balises générales susceptibles de permettre une analyse plus précise et de mieux fouiller les éléments émergents.

Nous avons choisi de nous inspirer de l'ouvrage de Pierre G. Bergeron (1995) : *La gestion dynamique*. Nous avons trouvé en ce modèle le reflet adéquat de nos ambitions.

Ce traité explique un certain nombre de concepts relatifs à la gérance, aborde l'ordre de systèmes ouverts et multiples et tient compte d'aspects dont la nature peut sembler floue à certains égards. On pourrait croire que le modèle que nous avons choisi ne peut s'adapter à la mise en lumière de la dimension artistique. Et pourtant, au fil de notre analyse, les différentes composantes de nature artistique inventoriées trouvaient écho aux explications du professeur Bergeron. C'est pourquoi nous osons nommer ce chapitre : objectifs « artistiques » organisationnels.

Nous tenons à préciser que notre étude ne tente pas d'établir le modèle de la gestion administrative mais de s'attacher aux objectifs artistiques de l'entreprise afin de mieux comprendre la structure, l'orientation et la dynamique qui en découlent. Ainsi, en tenant compte de ces facteurs, on posera les questions suivantes : comment s'organisent les relations entre les collaborateurs, tous tributaires de la bonne marche ou non de la compagnie ? Il s'agit des danseurs, des chorégraphes, des maîtres de ballet, des administrateurs, des bénévoles, des artisans¹ du milieu du spectacle, des fonctionnaires gouvernementaux en regard d'objectifs à atteindre. Comment se décident les choix artistiques ? Les dirigeants des GBC ne suivaient aucun modèle de gestion artistique appris ou choisi et n'écrivaient pas de plan stratégique pour déterminer leurs objectifs à court, moyen ou long termes. Il n'existait pas non plus d'organigramme avant les années 70². Les liens que nous faisons entre l'organisation de la compagnie et les catégories de Bergeron (1995) sont le résultat de l'analyse et le fruit de notre interprétation. Ils font ressortir les intuitions, les orientations et les prises de décisions nécessaires au fonctionnement d'une compagnie à vocation artistique au début de ses opérations et dans une première phase de maturité durant son développement.

¹ Dans le cadre de ce travail, nous faisons une distinction entre artiste et artisan. Pour nous, ce qui relève de la conception artistique circonscrit le travail des artistes et ceux qui fabriquent les éléments artistiques sont les artisans.

² Nous l'affirmons après avoir fouillé les archives (FALC). Les premières esquisses datent de 1974.

Bergeron présente la hiérarchie et la description des objectifs généraux nécessaires à la bonne marche d'une entreprise (annexe V). Ils seront présentés dans l'ordre préconisé par l'auteur. À la lumière de l'analyse, la conformité entre le modèle de Bergeron et l'organisation spontanée de l'entreprise est apparue rapidement. La pyramide hiérarchique des objectifs est conforme aux visées artistiques de la compagnie après identification de ses éléments constitutifs. Chacun est abordé en regard du contexte historique et accolés à la démarche de structuration des GBC amorcée par ses fondateurs.

Dans un ordre d'importance croissant, Bergeron (1995) place en priorité la **vision (I)**, en second lieu, l'**énoncé de mission (II)**, en troisième, l'**énoncé de valeurs (III)**. Les divers objectifs organisationnels se divisent à leur tour en trois parties distinctes : **objectifs (IV) stratégiques, objectifs tactiques et objectifs opérationnels**. Ils sont tous présentés dans le texte dans l'ordre énuméré.

I : La vision

La **vision** selon Bergeron (1995) : « donne un sens ; elle est une image mentale de ce que devrait être l'organisation » (p. 167). Dans le cas présent, nous pouvons affirmer qu'une vision a germé dans l'esprit de Mme Chiriaeff. Elle s'est créée une image du futur ; elle avait une « vision inspiratrice, qui démontrait ses habiletés à bien commander » (p. 168). Son expérience d'artiste en danse, amorcée en Europe devient le catalyseur d'un défi. Elle portait 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 » (programme souvenir, Chiriaeff, 1968). Ses compétences lui font adopter un projet diversifié. Il embrasse une large perspective : « ...j'ai rêvé pour le Québec d'un lieu de danse professionnelle. J'en ai eu la vision » (Idem). Ses propos reflètent une conception globale de son investissement artistique. Son ambition première est de développer la danse, coûte que coûte. L'expérience artistique de Mme Chiriaeff s'est faite au sein des institutions européennes des maisons d'opéra, présentes dans chaque ville, supportées par les deniers publics. Nous pouvons présumer qu'elle espère doter le Québec d'un environnement propice à une éclosion artistique de la danse, regroupé au moins dans un même lieu. De

plus, sa formation et son expérience lui ont donné une « vision créatrice qui fait que la danse inspire et se sert de tout autre art connexe » (Chiriaeff, 1995. p. 33).

Consciente de son rôle de pionnière, elle envisage sa démarche sur un long parcours. En parlant du privilège de sa génération à bâtir à partir de rien, elle dit : « Nous nous sommes allumés parce que tout était à faire. Ce n'est pas un travail que nous avons mais une mission! Alors que les jeunes aujourd'hui entrent dans quelque chose qui existe déjà » (Chiriaeff, in Pelletier, 1993).

Prendre l'initiative d'un exil n'est pas anodin. Elle se sait coincée artistiquement dans une Europe d'après-guerre, déjà soumise à des traditions et à des institutions, guides de l'orientation du développement de la danse dans des créneaux spécifiques. Elle désire s'investir dans sa discipline pour faire valoir ses compétences, développer son art et s'attaquer à une réalisation d'envergure. Elle a toujours insisté sur le sentiment qu'elle éprouvera toute sa vie de poursuivre une mission.

II : L'énoncé de mission

Le terme « mission » est récurrent dans les déclarations de Ludmilla Chiriaeff. Pour elle, il semble signifier un investissement à long terme, mais ne semble pas référer tout à fait aux spécifications conceptuelles entendues dans le profil de gestion de Bergeron (1995) :

Toute organisation a une raison d'être, que l'on nomme *mission* et qui peut faire l'objet d'un énoncé formel écrit. Un énoncé de mission se définit comme une description générale mais durable de la raison d'être d'une entreprise [...] Il porte sur deux questions importantes : 1) Quel domaine faut-il exploiter et 2) Pourquoi sommes-nous en affaires? (p. 168).

La première question fondamentale de Bergeron va de soi dans l'esprit de Ludmilla Chiriaeff. Elle est engagée dans le seul domaine qu'elle connaisse et se sent capable de développer. Cela dit, « sa » définition de « sa » mission déborde la deuxième question de l'auteur. D'une part, elle se croit responsable de faire changer les mentalités dans son pays d'adoption, d'initier un peuple à la danse et de contribuer au développement d'une identité par le produit artistique que peut constituer une œuvre chorégraphique. Quand elle arrive au Québec, elle constate le manque de connaissances relatives à l'art, son

manque d'accessibilité et le peu d'intérêt qu'il suscite. D'autre part, développer un projet artistique est la seule chose qu'elle sache faire. C'est aussi sa planche de salut pour assurer la survie de sa famille. Étrangement, c'est un défi digne d'une personnalité orientée vers une carrière de pédagogue ou de politicien : « Le chemin était ardu mais l'enjeu était important car il fallait à la fois apprivoiser, initier, éduquer, susciter l'intérêt sans choquer, expérimenter, produire » (Chiriaeff 1995, p. 31). Ainsi, la dimension artistique du développement de la danse au Québec, caressée par Ludmilla, va au-delà de celle du milieu des affaires où la mise sur pied de l'entreprise vise essentiellement le profit.

Dès que l'occasion se présente, Mme Chiriaeff transforme son groupe de danseurs, les Ballets Chiriaeff (une compagnie informelle³ de danseurs pigistes impliqués dans des spectacles télévisuels) en compagnie à chartre, sans but lucratif. Le 2 mai 1957, Les lettres patentes sont enregistrées. Les Grands Ballets Canadiens⁴ auront comme objet :

1. Promouvoir, protéger de toutes façons, et encourager le développement des arts musical, théâtral, chorégraphique et oratoire;
2. Promouvoir le ballet pour qu'il soit reconnu comme moyen d'expression d'art canadien;
3. Fonder, établir et maintenir en cette province des amphithéâtres, salles de concert et des maisons où l'encouragement, l'aide et l'enseignement de ces arts seront donnés sous toutes leurs formes. (Forget, 2006, p. 306)

Les modalités, associées à son action artistique sont plutôt vagues et reflètent davantage l'action d'un diffuseur artistique que celles d'une compagnie de ballet. Les trois clauses de l'acte d'incorporation sont abrogées le 30 décembre 1958 par les suivantes :

- a) Établir, maintenir et opérer une compagnie canadienne de Ballet;
- b) Promouvoir et encourager le développement des arts du ballet pour qu'ils soient reconnus comme moyen d'expression d'art canadien par la présentation de spectacles de ballet ou par tous autres moyens pouvant être jugés adéquats.

³ La constitution des Ballets Chiriaeff en 1954, aux fins de la programmation culturelle de la télévision, est une créature artificielle et temporaire dans le sens où elle n'est pas incorporée selon les lois en vigueur. Elle permet simplement de désigner le groupe de danseurs qui collabore aux émissions télévisées sur le réseau CBC/SRC dans lesquelles sont incluses des parties dansées dans sa programmation.

⁴ Mme Chiriaeff aura passé par différentes étapes dans son désir de fonder une compagnie. Elle veut nommer sa compagnie les Ballets de Radio-Canada puis les appeler le Ballet national du Québec (Forget, 2006, p. 78). Le 24 janvier 1956, elle fait enregistrer le nom LES GRANDS BALLETS CANADIENS et le 6 juin 1956 est promulgué le certificat d'enregistrement.

c) Percevoir des sommes d'argent par la voie de contribution, de souscription et de dons, lesdites sommes devant servir à la réalisation des objets de la compagnie. (FALC)

La deuxième version est plus spécifique quand il s'agit de circonscrire des actions et elle a le mérite de manifester clairement les intentions de la fondatrice.

Le premier conseil d'administration est composé de professionnels de Montréal⁵. Ils sont avocat, architecte, homme d'affaires, comptable et un d'entre eux est un instructeur d'escrime. Tous vivent à Notre-Dame-de-Grâce et leurs enfants étudient la danse avec Mme Chiriaeff. Une journée par mois, ils se réunissent dans un restaurant pour dîner et discutent des différents événements politiques du Québec. À la fin du repas, ils parlent de la compagnie pour une demi-heure (Smith, 2000, p. 287⁶). Avec l'aide de ses administrateurs, elle affirme concrètement l'énoncé de mission de sa compagnie en regard de sa vision.

Sa déclaration de mission inclut la nature de ses activités soit l'utilisation du ballet pour rencontrer ses objectifs. Pour elle, c'est l'évidence. Dans la deuxième version, elle donne plus d'indications sur la façon de s'y prendre. D'autre part, nous constatons un ajout informel dans son énoncé de mission au fil du temps, compte tenu de la rapidité des événements politiques qui se bousculent⁷.

Au tout début de son action, elle clame l'importance de démocratiser l'art du ballet c'est-à-dire de le rendre accessible à tous et de lui donner une couleur inspirée du folklore québécois et canadien : « Ce que la radio avait fait pour la musique, la télévision pouvait le faire pour le ballet...pouvait et devait le faire; c'était une question de vie ou de mort » (Chiriaeff in Le Poittevin, 1955). Quelques années plus tard, au début des années 60, elle insiste sur l'importance de « montrer que la danse est du grand art » (Pelletier, 1993). Ses ambitions deviennent plus grandes quand il s'agit d'établir le ballet non plus comme un moyen d'affirmation identitaire mais comme un instrument de développement artistique majeur dans une société.

⁵ Il s'agit de Maurice Mercure C.R., Jean-Guy Sauvé, Robert Dejarlais, Mr. Joe Hart, Jean Morin et Mme Yolande Tourangeau. Ils sont ainsi nommés sur le papier en-tête officiel des GBC (FALC).

⁶ Le fait qu'il n'existe pas de comptes-rendus des premières rencontres dans les archives du FALC semble confirmer l'affirmation de Smith.

⁷ Nous faisons allusion à la Révolution tranquille.

La bifurcation vers l'élément central de la mission de la compagnie est importante : c'est le développement de la danse comme art majeur. Il donne des pistes pour comprendre ses choix artistiques subséquents. Il démontre ainsi que les actions posées doivent l'être en conformité avec ses affirmations officielles. Nous constaterons qu'elle transforme la composition de son équipe et modifie ses objectifs à mesure que l'envergure de ses collaborateurs le lui permet. Ce point sera abordé plus loin dans cette section. Notons que Bergeron (1995) mentionne qu' : « il arrive que la mission d'une entreprise évolue au fil du temps » (p. 169).

Ludmilla Chiriaeff va plonger dans la manifestation tangible de sa mission : établir une compagnie dont l'objectif principal est d'élaborer un produit artistique original pour la scène.

III : Les valeurs

Pour Bergeron, les valeurs permettent de « décrire la culture de l'entreprise, les valeurs et les croyances de ses dirigeants » (p. 167). Les valeurs indiquent aussi dans quelles limites, dans quel encadrement, un organisme se donne des règles de conduite. Les valeurs organisationnelles viennent influencer la dynamique du groupe et le choix de ses membres. Mme Chiriaeff en établit cinq pour sa compagnie : la passion pour la danse, le dépassement de soi, le respect de l'autorité qui se manifeste par une culture organisationnelle de type familiale (sous sa direction) et autocratique sous Macdonald (quand elle ne dirige plus), le vedettariat comme objet promotionnel et la distanciation entre la dimension artistique et l'administration.

Notre présentation des personnes a permis de constater certains éléments récurrents dans le temps, par exemple le choix de recourir aux méthodes russes de formation et d'en privilégier l'esthétique chorégraphique. D'autres aspects touchent les caractéristiques d'une ambition artistique semblable chez chacun des hommes impliqués au sein de l'entreprise. De la même façon, les collaborateurs sont tous choisis en conformité avec les valeurs, reconnues et encouragées par Ludmilla Chiriaeff.

Dans les sections qui suivent, nous comprendrons mieux sur quelles bases Ludmilla échafaude la dynamique interne de la compagnie. Précisons que les valeurs que nous présentons ici sont interreliées.

III .I : La passion

La première valeur est la passion: passion de la danse. L'idée sous-jacente est que cette passion puisse permettre de bâtir « quelque chose ». En effet, chacun des membres peut s'épanouir à travers son art et en même temps contribuer à l'édification d'un projet de compagnie de ballet d'envergure :

C'était passionnant parce que c'était des gens passionnés de la danse. Ils aimaient ça. Lorsqu'ils dansaient, ils se donnaient à 100 %. Ça nous motivait et nous touchait beaucoup, tous les autres autour. Vincent, Milenka, elle était fantastique. Brydon aussi, à sa façon. (Belinsky, 2005)

Si la passion est au rendez-vous, l'investissement personnel et l'abnégation aident à diriger la passion vers la réalisation de la vision de Ludmilla. Le projet de compagnie occupe le créneau principal de la vision de Mme Chiriaeff à l'époque. Cela étant dit, la passion des artistes pour leur art présente aussi des manifestations d'attachement profond à la compagnie.

À titre d'exemple, mentionnons que les danseurs trouvent des façons de gagner leur vie durant les périodes creuses de la compagnie⁸ mais y reviennent la plupart du temps⁹ :

La plupart des solistes des Grands Ballets Canadiens étaient à l'étranger durant l'été. Andrée Millaire nous revient de Cannes, Véronique Landory de Paris, Margery Lambert et Vincent Warren des Etats-Unis. Tous ont participé à des spectacles tant en Europe qu'aux Etats-Unis. Plusieurs autres sont demeurés à Montréal, où ils dansaient dans l'opérette « La Mascotte ». (P.-M., 1963)

Comme la compagnie n'oeuvre que quelques semaines par année, les danseurs doivent participer à d'autres productions pour gagner leur vie. Dans une lettre datée du 4 janvier

⁸ Par exemple, 1959-1960 compte 18 semaines d'activités durant la saison (Smith, 2000, p. 360).

⁹ Vincent Warren (2005), américain d'origine, raconte qu'il allait passer les étés à danser avec des productions américaines à New York, mais revenait dès que la saison des GBC recommençait.

1965, Milenka Niederlova et Brydon Paige demandent la permission de danser dans l'Opéra *Madame Butterfly* avec L'Opéra de Montréal (FALC).

L'école, rattachée dans une certaine mesure aux activités de la compagnie¹⁰, ne concerne vraiment que Mme Chiriaeff ; toutes les autres personnes importantes sont engagées dans les activités de la compagnie. Au-delà de cet aspect, les bénévoles, administrateurs, concepteurs ou danseurs, chacun partage un idéal soutenu par la passion. Tous témoignent de la capacité de Mme Chiriaeff à la susciter.

III . 2 : Le dépassement de soi

La deuxième valeur est le dépassement de soi. Chacun est appelé à s'adapter rapidement au changement de styles, de visions et de formes esthétiques ; autant les artistes de la scène que les artisans : « The greatest accomplishment for her [Nicole Martinet, couturière] is to have all costumes ready in record time as she did with *Giselle*. Everyone was outfitted in two months. "It was a tour de force" » (Lowe, 1974). Ceux qui ont des formations dans d'autres domaines ont à ajuster leurs compétences aux besoins d'une compagnie de ballet en même temps qu'ils font bénéficier les artistes de leur savoir : Claude Berthiaume, chef de la réalisation des décors ou Nicole Martinet, responsable des costumes¹¹, en sont de bons exemples.

Quand il s'agit des gestionnaires, Uriel Luft (2005) déclare : « Je suis resté aux GBC tant que j'ai pu défendre les GBC honnêtement, en y croyant à 100 % et pas à 99 %. » Il est facile de comprendre ce que cela implique, à cause de son manque d'instruction. Les directeurs généraux des vingt premières années n'ont aucune formation spécifique dans le domaine de la gestion. Ils apprennent au fur et à mesure de l'apparition des problèmes et des défis. Eux aussi sont dans une dynamique de dépassement confrontés quotidiennement à leur incompetence.

¹⁰ C'est lors des spectacles pour enfants de la compagnie que l'on intègre des élèves de l'école à la chorégraphie.

¹¹ Lowe (1974) raconte : « [Nicole Martinet] with no training in the field of costume design or fashion, found a job helping Fernand Seguin outfit the characters in his Film series on men of science, shown over French and English CBC channels. »

Dès le début de la compagnie, le répertoire est accessible et diversifié. Les Ballets Chiriaeff ont amorcé leur travail en regard de ces deux critères et le passage de la télévision à la scène a perpétué ce choix pour des raisons de diffusion et d'accessibilité (nous en reparlerons quand nous aborderons les objectifs stratégiques). Le désir de dépassement de soi permet aux danseurs de vraiment s'améliorer dans une certaine homogénéité au fil du temps. À part les danseurs principaux, la formation de la plupart des danseurs est plutôt rudimentaire au début des activités de la compagnie en 1958, si on en croît les biographies et les extraits vidéo. Progressivement, la technique s'améliore, alimentée par un répertoire qui l'exige. Du point de vue artistique, Ludmilla Chiriaeff a la capacité de déterminer, avec un goût sûr, ce qu'il convient à un danseur et ce qui ne lui convient pas : « Madame Chiriaeff does not send her young dancers into a task until they are completely ready for it » (Schwartz, 1963, p. 81). Vallerand (1960) mentionne :

Madame Chiriaeff croit aussi que ce qui fait la qualité d'une œuvre d'art ce n'est pas l'ampleur des moyens qu'elle élabore non plus que la difficulté technique qu'elle offre aux interprètes de vaincre ; la beauté, pour reprendre une définition sans doute oubliée de Jacques de Lacretelle, c'est « l'accord de la matière avec l'ordonnance ». Partant de ce principe, Mme Chiriaeff et les chorégraphes qui travaillent pour elle ont créé des œuvres pensées en fonction des moyens expressifs et techniques des membres de la troupe; en partant du même principe, Mme Chiriaeff a graduellement permis à ses solistes d'accéder à certains rôles du grand répertoire. Les résultats d'une vision aussi claire des choses sont désormais évidents et quiconque assistera aux spectacles des Grands Ballets Canadiens les remarquera.

III . 3 : Le respect de l'autorité

La troisième valeur est le respect de l'autorité. Mme Chiriaeff incarne cette autorité. Les autres membres de la compagnie lui reconnaissent des compétences de professeur-pédagogue, de chorégraphe et de gestionnaire. Sa prestance, la confiance qu'elle inspire et son dévouement marquent son droit de diriger la destinée de la compagnie en devenir, d'autant plus que ses chorégraphies reçoivent les éloges du public et que ses classes sont considérées d'une exigence mesurée et formatrice (Warren, 2005). De plus, elle s'adjoint des collaborateurs de talent ou de prestige, ou les deux qui, eux aussi, provoquent l'admiration. Ainsi, on lui reconnaît l'envergure d'une personne habile à trouver les moyens de nourrir la passion de tous et d'agencer les compétences de chacun.

III. 3. 1 : Culture¹² organisationnelle de type « familial »

Pour Bergeron (1995), la culture et les valeurs d'une organisation permettent de définir la culture organisationnelle (p. 170). Durant le règne de Mme Chiriaeff, la culture organisationnelle s'observe sous la forme d'une entreprise de type familial. Au début des activités de la compagnie des GBC, le mot « famille » revient souvent dans la façon dont les personnes qualifient l'atmosphère qui y règne et la dynamique entre les artistes. On attend de chacun un investissement total, une force de travail exemplaire, un désir de s'améliorer et d'évoluer tous ensemble « ... Et puis voyez-vous, m'explique Mme Chiriaeff, c'est l'esprit de la troupe qui est exceptionnel... Une unité parfaite, ce qui est déjà très rare, et une capacité de sacrifice à la "cause" qui est la condition des grandes réussites » (Chiriaeff in Le Poittevin, 1955). Dans les cinq premières années, Mme Chiriaeff assure à tous un toit et un couvert et ce, à même ses propres revenus, au besoin¹³. Une certaine harmonie demeure malgré les crises d'Eric Hyrst et la file successive des maîtres de ballet, remerciés les uns après les autres faute de cadrer dans une culture familiale dans laquelle chacun est prêt à joindre ses efforts à la force collective dans un dénuement presque total et un désintéressement individuel à sortir du lot ; Anton Dolin aussi respecte et approuve le mode de fonctionnement de Ludmilla.

III. 3. 1. 1 : Un noyau d'artistes fidèles

Dès le début des emplois, un groupe d'individus s'implique de façon continue au sein de l'entreprise même si les activités sont limitées à un certain nombre de semaines. Année après année, l'équipe artistique et celle des artisans demeure stable si on se fie aux programmes souvenirs de l'époque.

En 1965, la première vague des danseurs (le premier noyau) a pris sa retraite, faisant place à une génération davantage formée par l'école ou incluant des danseurs que M. Nault a ramenés des États-Unis dans son sillage (Richard Beaty, Lawrence Gradus par

¹² Le terme culture doit être compris ici dans le sens que lui donne Bergeron (1995), c'est-à-dire comme « l'ensemble des caractéristiques que partagent les membres d'un groupe... » (p. 170).

¹³ Déjà à l'époque des Ballets Chiriaeff, Ludmilla logeait à la maison Sheila Pearce (15 ans), malgré le fait qu'elle-même et sa famille étaient logées très à l'étroit (Forget, 2006 p. 231).

exemple, programmes souvenirs). Le noyau est une composante principale par sa fidélité à l'institution des GBC ou à M. Nault. Il est composé de danseurs dotés d'une persistance à s'investir dans une carrière sérieuse : certains professionnels aguerris ont fait leurs classes au début des années 60 (Vincent Warren, Margery Lambert, Véronique Landory, Irène Apinée, Andrée Millaire). Ils assurent la continuité de la culture organisationnelle de type familiale en plus de Brydon Paige et Milenka Niderlova passés de la scène à la coulisse à titre de maître de ballet. Puis, Linda Stearns et Daniel Jackson, eux aussi danseurs, prennent leur relève et font travailler les œuvres chorégraphiques comme les maîtres de la génération précédente. Jusqu'en 1970, le noyau demeure, avant de s'effriter progressivement jusqu'à l'arrivée de Brian Macdonald en 1974.

Mme Chiriaeff garde toute sa vie une correspondance soutenue avec les danseurs des différentes générations, les collaborateurs et les parents de certains élèves qu'elle affectionne particulièrement. Elle joue le rôle d'une mère, d'une confidente pour tenter de résoudre les petits problèmes des uns et des autres et, à plusieurs reprises, celui des objecteurs de conscience. D'ailleurs, elle relance tout le monde à intervalle régulier quand ceux qu'elle veut s'attacher ne lui donnent plus de nouvelles (FALC).

III. 3. 1. 2 : Jeu des titres et des fonctions individuelles

Les rôles et les titres changent selon les années et personne ne semble en souffrir selon nos entretiens. D'aucuns conservent leur place attitrée malgré le passage du temps. Certains postes disparaissent tandis que d'autres naissent subitement. Tout est nommé selon les besoins du moment de l'organisation. Par exemple, le titre d'animateur culturel de la compagnie est assumé par Roland Lorrain. Nous qualifions ce titre de : directeur des relations publiques. Sa nomination apparaît dans le programme de la saison 1968-1969 dans la section « personnel artistique » mais n'y est plus dans celui de 1970. Quand nous avons posé la question à M. Luft (2005), il a répondu :

Roland était un ami; c'était un ancien danseur. Il avait une grande connaissance de la danse. Il a écrit des livres (un livre sur Ludmilla, publié en 1973, mais déjà en préparation à ce moment-là). Il nous semblait être le communicateur idéal face à nos interlocuteurs européens et face à la presse où il avait œuvré. Enfin, son français était bien meilleur que le mien.

Roland Lorrain n'occupera le poste qu'une seule année. Ni son nom, ni son titre ne demeurent dans les programmes subséquents.

Dès l'arrivée de Fernand Nault (1965), Mme Chiriaeff ne chorégraphie plus. Elle agit plutôt comme catalyseur des idées de Nault, comme muse, ou en tant que directrice-qui-passe-des-commandes-spécifiques. La direction générale et le groupe des artisans gravitent autour de la compagnie et suivent les aspirations de l'équipe gagnante : Nault/Chiriaeff. Avec l'arrivée de M. Nault, Mme Chiriaeff est moins présente artistiquement, mais conserve un droit de regard même si M. Nault est le créateur des produits artistiques importants de la compagnie. Officiellement, elle est toujours la directrice artistique mais elle exerce son rôle avec beaucoup moins d'insistance. Quant à M. Nault, il passe de directeur artistique adjoint (1965-1966) à co-directeur artistique jusqu'à la fin de son mandat. Pour se donner bonne conscience et pour ne pas heurter la sensibilité d'Anton Dolin, elle lui écrit (lettre du 11 juin 1974, FALC) et lui demande si la nomination de M. Nault le dérange. Nous n'avons pas la réponse écrite de Dolin, mais nous pouvons supposer qu'elle fût favorable. Jamais Mme Chiriaeff n'aurait pris le risque de blesser l'amour propre de l'étoile qui conservera son titre de conseiller spécial aussi longtemps qu'il le désire. Mme Chiriaeff prend soin d'indiquer dans sa missive que M. Nault accepte l'aide du Maître pour sa version de *Casse-Noisette*. Anton Dolin interprétera Drosselmeyer, dans la première version du ballet du nouveau chorégraphe (Johnson, 1964). Les irritants potentiels se négocient dans le respect des susceptibilités de chacun.

La période Nault/Chiriaeff est une phase de grande harmonie dans la culture organisationnelle artistique. M. Nault préserve les valeurs instaurées par sa patronne tandis qu'elle le laisse naviguer avec les projets de création. Mme Chiriaeff est très heureuse de sa collaboration avec lui: « Pour moi, le grand moment de bonheur, c'est celui de voir cette compagnie devenir telle que je l'avais conçue dès les premiers jours avec en tête un être exceptionnel comme Fernand¹⁴. »

Le départ de M. Nault et de Mme Chiriaeff à la tête de la direction artistique en 1974 met fin définitivement à la culture organisationnelle de type familial de la compagnie. Le

¹⁴ Lettre de Ludmilla adressée à Roland Lorrain, le 9 août 1966 (Forget, 2006, p. 432).

premier changement de garde de son histoire correspond à une modification presque radicale de la culture interne.

III. 3 . 2 : Culture organisationnelle de type « autocratique »

À cause de son tempérament et de son expérience sur la scène internationale, Brian Macdonald va conserver une autorité absolue sur le produit artistique et va insuffler une culture compétitive entre les danseurs. Le courant passe entre Mme Chiriaeff et Brian Macdonald : « Ludmilla s'entendait bien avec lui. Ils se connaissaient depuis longtemps. Elle lui a donné la compagnie sur un plateau » (Luft, 2005). Ainsi, Mme Chiriaeff renonce totalement à influencer la dynamique organisationnelle de ses troupes. Elle laisse son successeur en prendre l'entière responsabilité.

III. 3. 2. 1 : Prise de décision unilatérale

Brian Macdonald a les travers et les qualités d'un directeur artistique de son temps si on le compare à Balanchine (Mazo, 1974 ; Shearer, 1987). Il ne souffre aucune contestation sur le plan artistique et il entend bien imposer sa philosophie et ses méthodes aux danseurs dans les moindres détails. Par exemple, il engage des professeurs nouveaux, en lien avec sa perception du niveau d'excellence à atteindre, pour augmenter le calibre des danseurs et se préoccupe des résultats qui, selon les critiques, ne se font pas attendre sur scène :

The dancers have never displayed such enthusiasm and maturity, the obvious result of a rigid discipline they have been acquiring under instruction of William Griffiths, a new teacher Macdonald has employed to take charge of daily classes. Seldom have I seen such marked results in such a short period of time.
(Galloway, 1975)

Il impose son autorité plutôt que de la susciter par une attitude de respect, de confiance et des pratiques de négociations comme le faisait Mme Chiriaeff. Le rapport du Directeur artistique daté du 8 septembre 1977 témoigne de sa perception du travail des danseurs. Il les remercie en soulignant : « [...] les danseurs qui ont su non seulement conserver ce qu'ils possédaient au point de vue professionnel, mais augmenter leur rendement »

(FALC). Ainsi, il les considère une force de travail au même titre qu'une entreprise privée orientée vers des bénéfices et où les résultats doivent se manifester. Nous sommes loin de l'attitude maternelle de Mme Chiriaeff. Nous verrons les effets de son attitude quand nous aborderons la partie historique de la tournée, produite en Amérique du Sud dans ce chapitre.

La seule collaboration égalitaire entretenue scrupuleusement par Brian Macdonald est celle avec les artisans et artistes engagés à l'élaboration des ballets. Les compositeurs, concepteurs de costumes, de décors etc. sont considérés comme des partenaires essentiels à la réalisation des œuvres. Sans nécessairement mettre sur pied des comités artistiques pour la création et la production des ballets, Brian Macdonald est stimulé par les œuvres d'autres artistes et les met à contribution dans ses œuvres chorégraphiques. Pensons à Gilles Vigneault pour *Tam Ti Delam* (1974) ou Leonard Cohen pour *The Shining People of Leonard Cohen* (1970).

III. 3. 2. 2 : Climat de compétition

Brian Macdonald se soucie peu des relations interpersonnelles entre lui et les danseurs. Par contre, il mise sur leur force de caractère et leur personnalité. Pour obtenir des rôles dans ses ballets, il va les obliger à faire preuve de tempérament en les mettant à l'épreuve de différentes façons. Il va jauger leur perméabilité aux insultes et à l'humiliation¹⁵. Il sélectionne ainsi ses solistes. La culture organisationnelle n'est plus celle de la collaboration entre les différents niveaux d'implication, mais une application autocratique de l'autorité comme on peut le constater dans d'autres institutions de la même époque¹⁶. L'atmosphère de création devient étouffante au lieu d'être conviviale, basée sur la capacité des danseurs à améliorer leur calibre et à résister aux invectives.

Cette attitude n'aura pas que des conséquences heureuses sur les résultats ; le même critique qui vantait les progrès de la compagnie une année auparavant note un malaise et

¹⁵ Les témoignages des danseurs, lors de nos entrevues (2005), permettent d'affirmer que certaines pratiques de la direction artistique étaient tournées vers des stratégies d'humiliation pour tester la force de caractère de certains danseurs, jugés pas suffisamment bons, ni compétents.

¹⁶ On n'a qu'à penser à l'organisation du NYCB, sous la férule de George Balanchine que l'auteur de *Dance is a Contact Sport* qualifie d'autocrate (Mazo, 1974).

la dispersion des énergies des troupes dès la deuxième saison : « Les Grands Ballets Canadiens has never looked so badly in need of a few first class imported soloists and a better disciplined corps than it did on Friday night » (Galloway, mars 1976). C'est un changement majeur d'atmosphère. Les effets sont malheureusement perceptibles sur scène.

III. 4 : Ambiguïté face au vedettariat

Le milieu de la danse regorge de vedettes danseurs et danseuses. Ils ont influencé l'histoire et la visibilité de nombreuses compagnies. Nous pouvons penser à la compagnie des Ballets Russes avec la notoriété et le charisme des Nijinsky, Karsawina et Pavlova, ou encore le Royal Ballet de Londres avec le couple Fońteyn/Noureev. Le ballet a traversé les époques avec ses vedettes de la danse auxquelles le public s'attachait et qu'il adulait. De plus, les œuvres chorégraphiques sont largement constituées avec des distinctions très claires entre les artistes plus performants ou charismatiques et les autres. Les premiers sont davantage mis en valeur que les seconds. L'Opéra de Paris a hiérarchisé les titres des danseurs et leur importance¹⁷ ce qui, dans les faits, est rattaché à un degré de visibilité sur scène. Étant donné la tradition hiérarchique formelle ou informelle du ballet, il était inévitable que Ludmilla ait été confrontée à la question du vedettariat. Elle devait faire des choix.

III. 4. 1 : Utilisation de vedettes sur une base permanente

Dans la culture de fonctionnement, on observe un inconfort persistant avec le système de vedettariat sous le règne de Ludmilla Chiriaeff. Dès le début de la compagnie, Eric Hyrst (premier danseur de 1957 à 1963) et Eva von Gencsy (danseuse étoile de 1957 à 1959) assument les rôles importants des ballets. Une jeune recrue au talent prometteur, Margaret Mercier, montréalaise anglophone d'origine (malgré son nom) et formée au Ballet Royal de Londres joint les rangs de la compagnie dès 1959. Elle attire rapidement le regard des critiques et de nombreux commentaires élogieux émaillent son parcours :

¹⁷ Le danseur commence dans la compagnie avec le titre de quadrille, puis de coryphée, ensuite de sujet, de premier danseur et finalement devient danseur étoile (Miller, 2003).

« Ce ballet [Labyrinthe] nous aura valu la révélation d'une admirable jeune danseuse qui me semble destinée à une extraordinaire carrière, Margaret Mercier » (Vallerand, 1959). Elle semble en voie de devenir la danseuse principale de la compagnie. Eva von Gencsy est partie ; Milenka Niederlova est une danseuse dramatique cantonnée dans des rôles exaltés ; Véronique Landory est une danseuse volontaire dont le profil correspond davantage à celui des rôles où la détermination et le caractère priment sur la candeur d'une ingénue. Dès son arrivée, Margaret Mercier partage l'espace principal dans les programmes avec Eric Hyrst, Milenka Niederlova et Véronique Landory. Elle séduit les assistances par sa fraîcheur, sa technique sobre et sa musicalité.

Dès 1962, elle occupe la place de choix à côté d'Eric Hyrst. Elle est considérée danseuse étoile au sein de la hiérarchie des danseurs. En 1962, le *Dance Magazine* de septembre lui consacre deux pages. Elle quitte au printemps 1963 pour suivre son époux, aux États-Unis, lui aussi danseur. Elle avait été un espoir important ; son talent et sa popularité, la destinaient à devenir une étoile canadienne. Ce départ n'ayant pas respecté la notion de fidélité de la culture organisationnelle entretenue entre les membres, va remettre en question la visée des GBC en ce qui a trait à l'investissement dans un système de vedettariat. Notre analyse confirme que plus jamais dans l'histoire de la compagnie, on n'investira dans la « fabrication » d'une étoile :

J'étais là aussi quand Margaret était vraiment spéciale mais elle a quitté. Après toute cette publicité autour d'elle, elle a quitté pour le Joffrey Ballet. Ça a blessé Madame. Ils ont mis toute leur publicité autour d'une danseuse et elle part. Quand David et Anne-Marie [Holmes] sont venus aussi ce n'était pas une belle expérience pour tout le monde. Ils étaient difficiles comme couple. De bons danseurs mais eux aussi ils ont quitté. Alors, c'est clair qu'à ce moment-là, la décision était prise de miser sur la compagnie, de ne pas faire de vedettes. (Warren, 2005)

Uriel Luft confirme ce point de vue :

If our leading dancer had sprained his ankle just prior to an appearance in Washington, D.C. we would not have had to cancel our appearance. Another dancer could have stepped in. When we perform on tour people come to see the company, not a guest star. (Luft in Siskind, juin 1973)

Ce choix devient une politique institutionnelle et philosophique. Elle est confirmée par une déclaration de Mme Chiriaeff:

I don't believe in stardom, I don't think that our society wants stars. Instead, I want a company to reflect the people that it is a good and beautiful thing to be a dancer. I would like our dancers to be thought of as a congregation of human beings - athletes with the souls of poets - who contribute something to the life of the people, humble because the artist must be humble, and loved, because they bring joy. (Chiriaeff in *Dance magazine*, nov. 1971)

Dorénavant, les danseurs bénéficient presque tous de la même visibilité. Autant les débuts officiels des GBC avaient favorisé les statuts hiérarchiques des danseurs dans les programmes, autant cette pratique se perd de 1960 à 1964. Ce n'est qu'en 1965 que l'on mentionne dans le programme souvenir les titres de premier danseur, soliste et corps de ballet et en 1968 on y joint le statut de demi-soliste. D'ailleurs, on constate une certaine réserve de la direction à énoncer un profil hiérarchique. Il faut lire attentivement les biographies dans les programmes pour saisir les nuances liées à la place des danseurs dans une certaine forme pyramidale. Tout au plus, nous constatons une disposition typographique particulière quand il s'agit d'énumérer les noms des membres de la compagnie. Il y a aussi une certaine importance accordée à l'ordre des photos des danseurs et à leur dimension. Rappelons le flou qu'aime entretenir Ludmilla Chiriaeff sur la question des nominations et des distinctions. Elle conserve l'idée de faire travailler tous les danseurs pour la cause. Cependant, M. Nault a ramené avec lui des États-Unis des danseurs qui lui sont fidèles mais qui ont vécu dans un système où l'on reconnaît les différences de statut. Elle crée ainsi un système mitoyen pour plaire à l'un et à l'autre.

En 1964, Ludmilla poursuit, malgré tout, une forme d'investissement dans le vedettariat. Elle essaie de conserver à demeure des artistes déjà consacrés sous d'autres cieux. Un couple de danseurs, David et Anne-Marie Holmes (premiers danseurs au RWB puis danseurs au Kirov¹⁸) se joignent à la compagnie. Leur nom et leur titre (danseur étoile) éclipsent tous les autres sur l'affiche de novembre de la même année. Les critiques leur reconnaissent un certain talent, sans plus. Au sein de la culture organisationnelle, c'est le désastre. Il semble que leur statut de danseur étoile (programme souvenir de 1964) leur donne le privilège de se montrer odieux avec leurs congénères et leur attitude au travail

¹⁸ C'est ce que le programme souvenir des GBC de la saison 1964-1965 indique. Dans les faits, ils ont bénéficié d'une bourse d'études du CAC pour étudier à Leningrad (rapport du CAC, 1964-1965, p. 6). Ce n'est pas la même chose. En effet, il aurait été surprenant que des danseurs canadiens puissent être intégrés si facilement dans une des plus grandes compagnies du monde, hermétiques aux influences extérieures et jalouses de la supériorité de la virtuosité de leurs interprètes.

les fait détester davantage qu'apprécier (Warren, 2005). Mme Chiriaeff se confie à Anton Dolin dans une lettre du 12 mai 1965 (FALC) ; elle parle de « problèmes » suscités par la personnalité de David Holmes. Toujours à Dolin, elle se défendra d'avoir engagé le couple Holmes uniquement parce qu'ils étaient canadiens (3 juil. 1965, FALC). Pendant leur séjour, ils ont mis en danger la culture organisationnelle de l'entreprise. Ils ont ébranlé la cohésion du groupe. Ils quittent la compagnie au printemps 1964. Dorénavant, Mme Chiriaeff ne mise plus sur l'embauche à long terme de vedettes. Indépendamment de son état d'esprit, on lui en impose deux en 1969. Cette nouvelle expérience renforcera son désir de ne plus investir dans un tel type de publicité.

Elle demeure prudente quand elle engage Ghislaine Thesmar à la fin de 1968¹⁹. La danseuse ne bénéficie d'aucun traitement de faveur dans la présentation que l'on fait d'elle dans les programmes. Aucune publicité n'annonce sa venue. L'étoile a été imposée par la société de l'imprésario de la première tournée européenne Albert Sarfati (Lorrain, 1973, p. 160) réalisée en 1969. Lors de la tournée, elle est appréciée du public français, sans l'être plus que les autres solistes de la troupe, du moins si on en juge par les fils de presse européens et canadiens (AIT). Elle ne revient pas en 1970.

La même obligation est imposée lors de la même tournée. Melissa Hayden, première danseuse au NYCB, considérée la muse de George Balanchine de l'époque, interprète *Thème et Variations* du maître avec la compagnie des GBC à Paris et à Londres. Sarfati a imposé deux vedettes et le partenaire de Mme Hayden, Bruce Marks. Comme il contrôle une partie de la subvention canadienne pour « payer lui-même » les invités (Lorrain, 1973, p. 166), il ne se gêne pas pour décider des gros canons attachés à la compagnie. Encore là, les retombées positives sont difficiles à saisir, les critiques ne semblent pas impressionnés (Saint-Germain, 1969). Les danseurs locaux, (le noyau de la compagnie), Vincent Warren, Erica Jayne, Véronique Landory et Armando Jorge reçoivent bien plus d'éloges (AIT). Mme Chiriaeff a fait la démonstration que sa compagnie n'a pas besoin de vedettes étrangères pour faire valoir les talents de ses chorégraphes et danseurs. Elle a bâti une culture interne, inspirée des valeurs énoncées précédemment et il apparaît

¹⁹ Ghislaine Thesmar, française d'origine, a été membre des Ballets du Maquis de Cuevas, artiste invitée chez Marie Rambert à Londres et première danseuse chez Roland Petit (programme souvenir GBC, saison 1969-1970).

évident qu'un artiste importé n'arrive pas à percer la cohésion toute particulière de la compagnie, établie sur les valeurs qu'elle a instaurées et qu'elle a su faire partager.

III. 4. 2 : Utilisation de vedettes sur une base ponctuelle

Autant intégrer des artistes vedettes sur une base permanente semble poser de nombreux problèmes, autant Mme Chiriaeff les intègre selon ses besoins quand ils peuvent servir les intérêts de son entreprise. De façon sporadique, elle fait appel à des vedettes de renommée internationale dans des contextes où des étoiles peuvent rehausser son produit artistique et servent certaines visées politiques. Ses invitées ne risquent pas de porter atteinte à l'esprit familial, bien au contraire : leur envergure a pour effet de stimuler le moral des troupes. Elle s'en sert dans des circonstances où elle a le plein contrôle des considérations politiques et médiatiques. Ces danseuses étoiles ponctuent l'histoire des GBC des vingt premières années à deux reprises, lors d'événements spéciaux, pour interpréter les rôles difficiles du répertoire de la période romantique. Les événements sont locaux et ont de grandes chances de positionner les GBC en tant que compagnie d'envergure sur le sol canadien et impressionner le public.

Comme nous avons pu le constater dans la section traitant des personnages, des vedettes comme Anton Dolin ont un effet positif sur l'évolution artistique de la compagnie. Par exemple, Rosella Hightower, amie et partenaire du danseur étoile (*Prima ballerina assoluta*) est l'invitée des GBC lors du Gala d'ouverture de la PdA en 1963²⁰. Elle y interprète la partie de Marie Taglioni dans le *Pas de Quatre* de Jules Perrot, monté par Anton Dolin. Elle accepte de bonne grâce d'être la partenaire d'Eric Hyrst, artiste invité pour l'occasion dans un ballet qu'il a créé pour ponctuer sa retraite de danseur : *Hommage*. Lors du même spectacle, on présente aussi *Le Bal des Cadets*, de et avec la participation de David Lichine. Ce dernier a remonté l'œuvre lui-même. Le ballet permet à la compagnie de passer le cap d'une maturité plus grande. La critique énonce :

J'ai suivi depuis quelques années, tous les spectacles des Grands Ballets Canadiens et j'ai été étonné, samedi, des progrès incroyables accomplis par cette compagnie depuis la dernière

²⁰ Ludmilla avait invité pour l'occasion une danseuse de chacune des deux autres compagnies canadiennes. Le RWB a envoyé Sonia Taverner qui deviendra plus tard membre de la compagnie des GBC et le BNC refuse l'invitation (Forget, 2006, p. 369).

saison. Le corps de ballet affiche une excellente tenue, si l'on excepte quelques défaillances au niveau de la simultanéité des figures d'ensemble; les solistes ont désormais l'allure de véritables vedettes, chacun ayant affermi sa technique et affirmé sa personnalité. (Vallerand, 1963)

Alicia Alonso est l'invitée du Gala de l'Exposition universelle en 1967. Elle interprétera *Giselle*, une des œuvres à l'origine de sa célébrité. L'histoire veut qu'elle ait remplacé Alicia Markova à une semaine d'avis en 1943 pour interpréter *Giselle* avec...Anton Dolin (*L'Avant scène*, mars 1980, p. 136). La reconstruction élaborée par le maître est présentée au gala. Bien que les GBC aient produit ce ballet une année avant avec succès et avec des danseurs locaux, il faut maintenant exposer au monde son importance et sa prestance. Cet été-là, dix troupes de danse, plus prestigieuses les unes que les autres se produisent : The Australian Ballet, le Ballet de Roland Petit, Les Ballets du XX^e siècle de Béjart, The Eric Hawkins Dance Company (U.S.A.), le BNC, The NYCB, le Ballet de l'Opéra de Paris, The Royal Ballet, le RWB et les GBC (Lorrain, 1973, p. 148).

Mme Chiriaeff sait que des critiques viendront de partout au Canada et de l'étranger²¹. Ainsi, les vedettes, dans certains contextes, permettent d'atteindre le but spécifique chéri par la directrice. Ces deux exemples sont le reflet de sa sensibilité aux avantages de considérer des artistes de prestige. Pourtant, les vedettes officielles des GBC seront celles du noyau, reconnues par le public comme telles à travers l'éloge des critiques et la force des applaudissements qu'ils auront générés (Warren, 2005).

III. 4. 3 : Fabrication de ses propres vedettes

Le temps de Brian Macdonald va modifier l'approche de « tous pour un et un pour tous. » Le nouveau directeur subit une influence plutôt européenne²². Il veut mettre en valeur un

²¹ Alicia Alonso est d'origine cubaine. Elle est donc frappée d'interdit sur le territoire américain. Plusieurs personnes se sont déplacées des États-Unis pour avoir l'opportunité de la voir danser. Clive Barnes manifeste sa mauvaise humeur dans un article de 1971 (Zarhina, 2008). Les balletomanes et critiques américains ne pouvaient que contribuer à accroître la réputation de la compagnie des GBC, dotée d'une telle légende. Ils voudraient presque que ce soit un retour chez eux. Don McDonagh (26 juin 1967) titre sa critique du spectacle : Montreal company brings star back to America. Le 4 décembre 1957, elle avait dansé à *L'Heure du concert* avec son partenaire Igor Youskevitch (Forget, 2006, p. 323).

²² En Europe, le titre est attaché à de nombreux privilèges, entre autres financiers. La grosseur du nom sur l'affiche publicitaire permet de gagner des revenus supplémentaires et de la popularité.

certain nombre d'artistes impliqués dans la compagnie depuis un certain temps : Sasha Belinsky (Alexandre Belin), Vincent Warren²³, Mannie Rowe, Manyia Barredo, Sonia Taverner, y compris la femme de Brian, Annette av Paul. Il les choisit selon son inspiration et leur capacité à mettre ses œuvres en valeur. Il crée ses ballets pour eux. N'oublions pas que sa direction autocratique encourage la compétition. Ses ballets dégagent une énergie dynamique et rehaussent la virtuosité des danseurs. Il n'en tient qu'à eux d'être à la hauteur. Alors que Mme Chiriaeff protégeait ses danseurs, Macdonald les obligent à faire leurs preuves. Il crée des vedettes, au mérite, au sein de la compagnie.

III. 5 : Distanciation entre les domaines artistique et administratif

Une dernière valeur attire notre attention. Mme Chiriaeff et Uriel Luft ont établi la distance voulue entre les artistes danseurs et les problèmes financiers de la compagnie. La règle est scrupuleusement respectée à l'interne : jamais les danseurs ne sont mis au fait des problèmes d'argent. Les domaines artistique et administratif restent deux univers séparés²⁴. De plus, les gestionnaires sont au service des artistes et non l'inverse (Luft, 2005; Delorme, 1974 et Macdonald, FALC).

III. 5. 1 : Affirmation de l'autorité artistique

La personnalité de Mme Chiriaeff, sa compétence artistique et le mélange de relation professionnelle et privée avec son directeur général, en plus de la relation amicale avec les membres de son CA, semblent avoir créé une distinction nette entre les deux aspects de la vie de la compagnie. Tous servent la dimension artistique. Cela va de soi. Rien dans les comptes-rendus des réunions du CA ne permet d'affirmer le contraire²⁵. Cela étant dit,

²³ Brian Macdonald, le chorégraphe, va créer un ballet pour Vincent Warren lors de son spectacle d'adieu en 1979, *Hommage à Robert Schumann*.

²⁴ Ni le personnel artistique, ni M. Luft d'ailleurs ne semblaient pouvoir se rappeler les crises financières de la compagnie durant les périodes que nous couvrons ou les démêlés avec les gouvernements.

²⁵ Nous faisons référence aux nombreux documents dépouillés dans le cadre de cette recherche (FALC). Dans les comptes rendus des réunions, il n'y a jamais de propositions amenées en séance, ni de vote réellement pris.

les années Macdonald vont provoquer des fluctuations. Au début des activités de la compagnie, un comité artistique faisait office de support à la direction artistique. Dans les années Macdonald, le comité va devenir un instrument pour réaffirmer la suprématie de la direction artistique sur le volet administratif. Macdonald tient à conserver cette valeur fondamentale au sein de la compagnie.

III. 5.1.2 : Mise en place d'un conseil artistique

Dès 1961, la direction artistique se dote d'un « conseil artistique ». Composé d'artistes de renom des différents arts d'interprétation tels que Jean Gascon (acteur), Gabriel Charpentier (musicien²⁶) ou Jean Vallerand (critique²⁷), ce comité siégera tout au long des activités de la compagnie soumis à notre étude. Cela étant dit, sa fonction change au fil du temps. Les années 60 étant une période de consolidation du mandat et des orientations artistiques, nous pouvons comprendre l'existence du comité, d'autant plus qu'il est composé, en grande partie, d'artistes avec qui Ludmilla a travaillé à la télévision où elle s'était sentie appuyée et stimulée comme artiste²⁸. Smith (2000) fait ressortir l'originalité d'un tel comité et ce qu'il représente : « ...an Artistic Advisory Committee, something unique to the Montreal company. The existence of this Committee underlined Gorny Chiriaeff's excellent connections within the Montreal artistic community » (p. 289). Le Juge Vadboncoeur dans son bilan au ministère des Affaires culturelles souligne : « Les membres du conseil artistique se réunissent pour faire bénéficier de leurs critiques et de leurs conseils la compagnie et contribue au développement de celle-ci » (16 mars 1962, FALC).

Le conseil se réunit au besoin. On y discute de la programmation, des collaborateurs à approcher et des danseurs à engager (compte rendu du 29 mars 1963, FALC). Par exemple, on discute des ballets à programmer pour l'ouverture de la PdA : le ballet *La Sylphide* est envisagé pour clore une soirée :

²⁶ Garbriel Carpentier connaît tous les compositeurs canadiens. Il a concocté *L'Heure du concert* avec son ami Pierre Mercure. Ludmilla dira de lui : « Travailler avec lui était très stimulant. Il était l'âme de cette équipe nous étions tous très pris par le présent ; lui, il nous apportait le lendemain » (Forget, 2006, p. 286).

²⁷ Jean Vallerand a été enseignant, critique musical, compositeur, directeur d'orchestre et Secrétaire général du Conservatoire de musique et d'art dramatique de la Province de Québec (Idem, p. 273).

²⁸ Le comité pour la saison 1961-1962 est composé de : François Bernier, Gabriel Charpentier, Hugh Davidson, Jean Gascon, Robert Prévost, Hugh MacLennan, Roger Matton, Eric McLean et Jean Vallerand (demande au Conseil des arts de la province de Québec, 16 mars 1962, FALC).

On pense alors au projet qui avait été soumis il y a quelques temps par M. Gabriel Carpentier et qui serait un ballet se basant du point de vue de la musique sur des thèmes de chansons 1870 (*sic*) à Montréal. Il fut donc recommandé que l'on fasse appel à M. Hugh Davidson qui s'occuperait de la musique et à M. Gabriel Carpentier pour qu'ils se consultent sur la possibilité de réaliser ce ballet dans une période aussi courte. Si ce ballet n'était pas possible, un autre fut suggéré : *Le Bal des cadets* ou encore les *Femmes de bonne humeur*. (Idem)

On commente la programmation en regard des besoins et possibilités de la compagnie. Par exemple, « on déconseilla de se servir de la musique de Glazounov pour le ballet qui devait être monté sur les Quatres saisons. On désapprouva aussi l'emploi de la musique d'Alberto Ginastera à cause de la dimension de l'orchestre qui serait nécessaire pour présenter une telle œuvre » (compte rendu du comité artistique, 4 déc. 1961, FALC).

C'est aussi un comité où l'on réfléchit sur les orientations stratégiques en regard d'un développement de public. M. Vallerand en séance pose une question fondamentale : « Est-ce que Montréal a réellement un public qui saurait soutenir par sa présence au théâtre une compagnie de ballet permanente ? » Après discussions, la réponse est oui dans la mesure où la compagnie présente un répertoire s'adressant à un auditoire d'une certaine jeunesse, susceptible de s'intéresser à des oeuvres originales et contemporaines (première rencontre, non datée, FALC).

Certains membres participent à titre de professionnels et sont actifs sur le terrain pour aider la compagnie. L'acquisition du ballet *Allegro Brillante* de Balanchine « exige un nombre considérable de musiciens et il a été remis à M. Vallerand de voir la réduction musicale que l'on pourrait y apporter » (compte rendu du 29 mars 1963, FALC).

D'après la correspondance entre les membres, la participation des différents artistes est plutôt inconsistante. Élément à signaler, Uriel Luft, le directeur général est présent bien qu'il n'en soit pas fait mention dans les programmes souvenirs de la compagnie des mêmes années.

Dans les années 70, le comité artistique se transforme, il relève maintenant du CA. Il est dorénavant composé de membres du CA, de la direction artistique et du responsable des projets spéciaux, M. Henri Barras. Les rencontres ont lieu aux domiciles de Brian Macdonald ou de Mme Chiriaeff qui, bien qu'elle ne soit plus officiellement à la

compagnie, fait partie du comité. Les discussions touchent tous les aspects de la production : budgets d'équipement technique et de publicité, cachets minimums de la compagnie, prix des billets des spectacles, commandites. On se distribue un certain nombre de tâches à faire : listes des villes de tournées, personnes à contacter pour aider à l'organisation des tournées, budgets spécifiques à élaborer. Brian Macdonald veut donner aussi de nouveaux défis au comité : des discussions sur « le style, la technique et le répertoire en fonction de l'identification des GBC, [...] la question d'un nom (*sic*) de la compagnie et de sa définition sur le plan québécois et international » (compte rendu du 24 mars 1977, FALC).

Le 27 juillet 1977, Mme Chiriaeff, M. Macdonald, Daniel Jackson et Linda Stearns se réunissent²⁹ pour changer les normes et le fonctionnement du comité. Dorénavant, « un comité artistique permanent aura à traiter des questions de programmation, de planification, d'engagement de personnel, de distribution pour les ballets. Le comité sera chargé des décisions à long terme. Outre les quatre personnes présentes, le comité sera composé d'un membre du comité exécutif avec droit de vote, le président du conseil et le directeur général comme observateurs, de Brydon Paige avec droit de vote et d'un conseiller invité si besoin est. » Il est aussi entendu qu'un sous-comité « traitera des questions quotidiennes courantes », il sera composé des quatre membres qui tiennent la réunion. Il doit se réunir une fois par semaine et devra convoquer au besoin des « traffic meetings ». On comprend que ce sont des réunions de production. Deux fois l'an, le « Comité artistique permanent tiendra des assemblées pour étudier des questions à très long terme. » Pour terminer, « il est décidé de proposer au CA des GBC de supprimer le Comité artistique déjà existant au sein du CA étant [donné] que deux membres du Conseil seront invités à siéger sur le nouveau comité³⁰. »

L'évolution d'un comité artistique se manifeste selon les besoins du moment et des visées de la direction artistique. Brian Macdonald désire garder un parfait contrôle sur l'aspect artistique de la compagnie et sur ses orientations futures. Il se sert de ce comité pour

²⁹ Le compte rendu indique simplement : procès verbal (FALC).

³⁰ Il est à noter qu'en 1977, on invoque la possibilité d'avoir un danseur sur ce comité. Après réflexion, l'idée est rejetée parce qu'elle mettrait le danseur dans une situation difficile; il pourrait « subir des pressions de la part des autres qui souhaiteraient connaître les décisions du Comité » en terme de répertoire et de distribution (Recommandations du Comité artistique, non daté qui annonce la programmation du printemps 1978, FALC).

affirmer son autorité artistique. Les changements qu'il impose montrent bien son désir de garder la direction artistique en haut de la pyramide et d'en conserver la maîtrise.

Son action semble être une réaction directe à une initiative de M. d'Anjou à qui il adresse une lettre virulente. Le conflit est à l'effet que Robert d'Anjou lui présente une définition de tâches dans laquelle la direction artistique est soumise à la direction générale et doit appliquer les politiques adoptées par le CA. Brian prétend que la direction artistique : « should report and be responsible DIRECTLY to the Board, not through the Executive Director or any committee³¹. » Il affirme aussi :

The artistic director determines policy and the Board agrees, disagrees, counsels caution, offers an alternative, supports a particular vision, demands a more concrete result at the box-office, or seeks another artistic director. Essentially, therefore, the policy of the company is determined first by the implemented and adhered to.

Ainsi, le Comité de la Direction artistique ne souffre d'aucune restriction de pouvoir sous Macdonald et du temps de Chiriaeff, la question ne se pose même pas. Soulignons qu'il ne faut pas confondre ce comité avec des comités artistiques formés pour la production de ballets spécifiques. Lors de la production de l'œuvre chorégraphique *Tommy* en 1970, M. Nault exigera un comité artistique spécial à la production afin de s'assurer de l'ajustement de tous les aspects techniques et artistiques. Le comité est dissous après les débuts de la production.

La culture et les valeurs de l'entreprise vont engendrer un certain nombre d'objectifs stratégiques, tactiques et opérationnels, reflets de la richesse et de la diversité des possibilités de la compagnie.

IV : Les objectifs

Cette section du travail nous amène au cœur des objectifs organisationnels de l'entreprise. Dans l'ordre hiérarchique de Bergeron (1995), les catégories d'objectifs s'énumèrent comme suit : objectifs stratégiques, objectifs tactiques et objectifs opérationnels. En ce qui concerne les objectifs stratégiques, l'auteur explique : « les objectifs stratégiques

³¹ Document non daté, ni titré mais signé de la main de Brian Macdonald (FALC).

d'une organisation prennent la forme d'énoncés écrits lui donnant une orientation plus précise » (p. 171). Ces derniers constituent les orientations majeures de la compagnie et commandent des moyens spécifiques. Dans le cas présent, ils n'ont jamais été élaborés de façon systématique encore moins écrites mais sont manifestes dans les actions posées par les acteurs de la compagnie. Précisons que les objectifs doivent s'harmoniser autant à l'horizontal qu'à la verticale (annexe VI) et qu'ils doivent être partagés par l'ensemble des individus pour se réaliser (Bergeron, p. 183).

Six objectifs stratégiques apparaissent dans le projet de Mme Chiriaeff : 1. fonder des institutions; 2. produire des spectacles; 3. assurer la relève artistique; 4. développer un public de tout âge; 5. atteindre une reconnaissance internationale; 6. assurer le financement récurrent. Ils sont présents durant les vingt premières années d'existence de la compagnie. Les quatre premiers ont été plus nettement développés et réalisés sous la direction artistique de Mme Chiriaeff et ont été poursuivis par Brian Macdonald ; le cinquième est accompli plus spécifiquement sous la direction de ce dernier. Par contre, la sécurisation du financement ne se réalisera jamais durant les vingt premières années que nous couvrons. Nous allons définir, présenter et commenter de façon consécutive chacun d'eux dans le temps et à chaque fois, leurs sous-objectifs.

Lors d'une déclaration en entrevue accordée plus de dix ans après la fondation des GBC, Ludmilla Chiriaeff utilise la métaphore du cercle pour expliquer son plan de développement. À notre connaissance, il n'y a pas eu d'écrit formel autre que celui présenté ci-dessous. Il permet de comprendre la globalité de son projet et pourquoi il lui faut conjuguer les éléments qu'elle lie entre eux. L'esprit des objectifs stratégiques de son entreprise est inclus dans ce passage :

In fact, a ballet company has to grow not only as a circle, but as an inneracting circle that is kept continuously interacting by three indispensable parts, all equally important, and interrelated : The company itself, it's school and its public. Obviously, you must first have a ballet company of certain accomplishments, a company the general population can take to heart. And then you must have a school that supplies young dancers suitable to the company, trained in the style the company has made its own; a school staffed largely by members of the company who are no longer dancing, but who can bring to the new generation the results and profits of their careers, as well as the individual style the ensemble has made his own. And finally, but no less important, you must have a local following of which a respectable large part has a personal interest

and involvement in this local dance organization. From this public comes not only appreciative and partisan and demandingly critical spectators, but also new dancers, new choreographers, musicians, decorators, costumers, to make the company grow; and back into this public, to enrich it, go young dance amateurs who didn't quite make careers, professionals too old to practise, and simple enthusiasts ready to co-operate with them all. These three entities make up the three-ply circle, which makes a truly important ballet organization possible. Public to profession to pedagogy, to public and round again. Such a circular inter-relationship is one of the secrets of Russian ballet, for instance. (Chiriaeff in Heller, 1971)

Les objectifs tactiques sont définis par Bergeron (1995) comme étant : « ce que prévoit accomplir une fonction³² de l'organisation. [...] Ces objectifs doivent venir appuyer les objectifs stratégiques et s'accompagner de plans détaillés qui expliquent la manière dont on compte les réaliser » (p. 172).

La catégorie d'objectifs tactiques en regroupe plusieurs en lien avec leur objectif stratégique respectif. Nous les énumérons sous chacun d'eux. Par contre, nous comprenons qu'aux premiers balbutiements de la compagnie, il n'y a pas de plan détaillé et l'on ne saurait parler d'« une fonction de l'organisation » du modèle de Bergeron même si celui-ci est implicite dans la façon dont Chiriaeff organise son entreprise. Les tactiques exigent de la direction artistique et générale d'établir des moyens à prendre pour rencontrer les objectifs opérationnels par la suite, c'est-à-dire, la mise en œuvre des moyens identifiés. Tous les objectifs tactiques sont menés de front comme les objectifs stratégiques et se réalisent consécutivement et souvent simultanément par la direction.

Chacun des objectifs tactiques est suivi dans la pyramide par des objectifs opérationnels. Ils concluent la hiérarchie de l'ensemble des objectifs de Bergeron. Ils :

... sont aussi reliés aux objectifs tactiques et agissent à la manière de principes directeurs qui amènent les gens à fournir des résultats concrets, à concentrer leurs efforts sur les priorités de l'organisation et à mieux comprendre leurs rôles ainsi que leurs responsabilités. Les objectifs opérationnels sont axés sur le rendement, ont un caractère précis et génèrent des résultats mesurables. (p. 172)

Intuitivement, « le plan » est mis en place par la directrice artistique et il est accompli par tous les membres. Ces derniers ne mesurent pas toujours l'ampleur de la démarche dans

³² Nous entendons par fonction, le mandat spécifique assigné à chacun, selon son rôle dans l'entreprise.

laquelle ils s'inscrivent et ne perçoivent pas nécessairement le plan d'ensemble de la fondatrice.

Les objectifs organisationnels sont détaillés sur le plan artistique et démontrent la complexité de la vision de Mme Chiriaeff. Ils permettent d'établir un portrait de l'organisation de la compagnie des GBC. Comme nous avons analysé le développement de chacun d'eux dans le temps nous sommes à même de constater comment chaque objectif évolue et se transforme.

IV. 1 : Fonder des institutions

OBJECTIFS STRATÉGIQUES	OBJECTIFS TACTIQUES	OBJECTIFS OPÉRATIONNELS
1 > Fonder des institutions	1.1 > Établir une compagnie de ballet 1.2 > Fonder une école	1.1.1 > Recruter des danseurs 1.1.2 > Recruter des collaborateurs 1.2.1 > Dispenser un enseignement de qualité à la population

En regard du premier objectif stratégique, nous avons mentionné que Mme Chiriaeff se croit investie d'une mission qui doit permettre à la société québécoise de se reconnaître dans le répertoire et d'apprécier la danse. Influencée par le modèle européen, elle désire établir une compagnie de ballet et fonder une école. Les deux objectifs tactiques voient le jour simultanément.

IV. 1.1 Établir une compagnie de ballet

Le premier objectif stratégique est de bâtir des institutions dont la survie dépend de leurs liens réciproques. Établir une compagnie de ballet, c'est le maillon principal de la mission à accomplir. C'est la partie transcendante du projet. En effet, une compagnie est susceptible d'apporter de la reconnaissance par le succès et l'épanouissement artistique, si le milieu est réceptif. Puis, si la notoriété s'installe, l'argent nécessaire au bon déroulement des opérations devrait être assuré, en plus de réussir à payer des artistes sur une base régulière et continue. Les autres institutions en reçoivent les retombées positives en même temps qu'elles contribuent à sa survie et à sa notoriété. C'est le scénario plutôt simple mais combien difficile à réaliser qu'organise Mme Chiriaeff. Nous verrons

combien il est exigeant de s'accrocher à un tel projet. Une compagnie viable, vivante et reconnue est au cœur des ambitions de sa fondatrice tout au long de ce travail.

Les objectifs tactiques se traduisent par l'obligation de recruter des danseurs et des collaborateurs. Pour Mme Chiriaeff, c'est un défi relativement facile dans la mesure où elle bénéficie déjà des deux, dans un contexte avantageux.

IV. 1. 1. 1 : Recruter des danseurs

De nombreux passages à la télévision de Radio-Canada ont assuré un groupe fidèle de danseurs à Mme Chiriaeff. Semaine après semaine, ils participent aux nombreuses émissions culturelles et de variété sur le réseau télévisuel national. Comme elle enseigne à l'école de Yolande Leduc à Ottawa durant la saison 1952-1953, elle y recrute la majorité des danseurs pour entamer la série de chorégraphies prévues pour la télévision (Forget, 2006, p. 231) en plus des solistes venus de Winnipeg (von Gencsy et Hyrst). À l'époque, des apparitions continues de chorégraphies sur une chaîne de télévision, une société nationale de surcroît, est une situation exceptionnelle en Amérique du Nord. Les cachets sont intéressants pour l'époque (Dansereau, 2003) et permettent à des danseurs de pratiquer leur art dans un contexte de grande visibilité. Le groupe des Ballets Chiriaeff a été l'incubateur de la compagnie. Dans toutes ses déclarations subséquentes qui relatent le chemin parcouru, Mme Chiriaeff rappelle l'importance du créneau télévisuel pour démarrer son projet (programme souvenir, 1973-1974):

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 ensevelies. (p. 6)

Ludmilla Chiriaeff aurait créé plus de 133 ballets chorégraphiques pour la télévision en 13 saisons, toutes émissions confondues (Forget, 2005, manuscrit, partie II p. 69). Sa matière première, les danseurs, aura été recrutée par des conditions facilitantes sous tous les points : contexte artistique stimulant, salaires avantageux, institution de prestige. Tout au long des activités de la compagnie un travail de recrutement intense continuera,

chaque année. Cela amènera des artistes danseurs de partout dans le monde et Brian Macdonald continuera la poursuite du sang neuf.

IV. 1. 1. 2 : Recruter des collaborateurs

La Société Radio-Canada a embauché plusieurs artistes des arts de la scène pour développer un produit culturel et les collaborations artistiques foisonnent sur les différentes émissions à vocation culturelle de la programmation (Roy, 2000). Pour les collaborateurs des Ballets Chiriaeff, il en va des mêmes conditions que pour les danseurs ; un contexte de travail exceptionnel. Mme Chiriaeff va y rencontrer des artistes imprégnés d'un désir de création tout comme elle. Des accointances vont se forger au-delà de l'expérience télévisuelle. Dès le début de la compagnie des GBC, on reconnaît les collaborateurs des beaux jours de *L'Heure du concert* : Michel Perrault, Robert Prévost, Gilles A. Vaillancourt et Alexis Chiriaeff (programme souvenir, 1957-1958). Plusieurs la suivent dans la nouvelle aventure des GBC.

Tout au long de son implication au sein des GBC à titre de directrice artistique, elle entretient une relation personnelle privilégiée avec tous les collaborateurs. Sa correspondance avec plusieurs d'entre-eux, à toutes les époques, est éloquente. Elle les complimente de leur succès au sein de la compagnie, prend des nouvelles, les informe des changements apportés à leur contribution artistique. Elle prend la peine de remercier tout le monde lors d'événements spéciaux. Par exemple, elle envoie une lettre de remerciement à tous les participants de la production filmée de *Pierrot de la lune* « pour l'esprit de corps qu'ils ont montré à cette occasion³³ » (FALC).

La correspondance entretenue avec le chef d'orchestre Claude Poirier explique certains aspects de sa relation avec les collaborateurs (FALC). Premièrement, la compagnie les aide dans leur carrière en dehors de l'institution. Ludmilla ou Uriel écrivent des lettres d'appui, font du « lobbying » auprès des décideurs, quand il le faut, pour mousser leur candidature à l'obtention de bourses de perfectionnement.

³³ Lettre non datée mais identifiée avoir été écrite par Ludmilla Chiriaeff.

Cependant, les aléas d'une compagnie de ballet peuvent provoquer des situations délicates. Dans une lettre datée du 16 mars 1965 (FALC), adressée à Uriel Luft de la part de l'agent ou d'un avocat responsable des intérêts de Claude Poirier, nous comprenons qu'une tournée des GBC aux États-Unis a été annulée au printemps 1965. Certains engagements moraux exigent réparation puisqu'un nombre important de musiciens se sont libérés pour la tournée et se retrouvent sans travail. Claude Poirier ou son avoué, réclame des montants de 50 \$ à titre symbolique « as a gesture of good faith and an investment in future dealings » et pour lui-même 2 000 \$ à titre compensatoire. Sur une copie carbone de la lettre, ont été rajoutés, à l'encre, les numéros de chèques accordés aux dix musiciens engagés au départ pour la tournée. Par contre, aucun numéro de chèque n'apparaît sous le nom de Claude Poirier. Dans sa lettre du 9 avril 1965, il démissionne et déclare : « Malheureusement des divergences croissantes d'opinions que nos rencontres, péniblement rares n'ont pu solutionner, rendent la situation stérile et intenable » (FALC). Mme Chiriaeff lui répond personnellement le 21 avril 1965. Elle lui rappelle les risques encourus par elle en l'engageant alors qu'il était sans expérience. Elle invoque le fait qu'elle ne l'a pas toujours informé de certaines décisions en lien avec des difficultés de la compagnie « pour ne pas propager le découragement et la panique. » Ainsi, Mme Chiriaeff sait aussi se montrer directe quand elle se sent trahie. Elle exige une fidélité à l'égale la sienne. Par contre, elle manque de transparence quand il s'agit d'expliquer clairement la situation comme elle le reconnaît dans sa lettre à Claude Poirier.

Cette histoire ne reflète pas l'ensemble des relations avec les artistes et artisans de la compagnie. Elle témoigne de certaines difficultés rencontrées au fil de l'évolution des GBC inhérentes aux aléas d'une vie de compagnie soumise à des événements imprévisibles en regard du développement du produit artistique. Aussi, il s'agit de créer un dosage savant entre le respect du travail artistique et les besoins de la compagnie. Nous prendrons en exemple le contrat passé entre Solange Legendre et Uriel Luft le 28 octobre 1964 (FALC). Le travail original de l'artiste est respecté par différentes clauses du contrat. Entre autres modalités, il est écrit que la costumière est payée même si la production est annulée « autant que le travail de dessin et les maquettes en couleur seront terminés (*sic*) » ; on assure de donner le crédit « à la tête du programme en dessous de celui du chorégraphe et de donner ce crédit à toute publicité » ; « de ne pas changer les costumes après la date d'ouverture » ; tout le matériel (dessins, maquettes, travail de recherche) demeure la propriété du costumier mais il « ne peut les vendre à d'autres

productions. » Les différentes clauses témoignent d'un respect certain du travail de création individuel dans les productions.

Les collaborateurs s'activent selon leurs compétences en coopération avec leurs collègues de toutes disciplines mais il est clair que la direction artistique garde le dernier mot. Il en est de même avec Brian Macdonald. Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre des personnes importantes de la compagnie, il accorde une grande considération aux artistes collaborateurs mais il est certain aussi, compte tenu de sa personnalité, qu'il conserve un droit de véto sur le produit final.

Ainsi, Mme Chiriaeff a sous la main « la manne » professionnelle ou les éléments essentiels pour établir sa compagnie. D'abord, elle a recruté des danseurs et créé des liens avec de nombreux artistes et artisans avec lesquels elle est appelée à travailler au quotidien sur de nombreuses productions à la SRC. Ses multiples collaborations ont été garantes de possibilités futures dans d'autres contextes puisque les liens artistiques et personnels ont été favorisés de façon récurrente avec de nombreuses personnes. Elle développe un nouveau réseau à partir du premier et se trouve entourée d'un nombre important d'artistes de renom tout comme le fera Brian Macdonald. Elle concrétise ses deux premiers objectifs opérationnels en lien avec son premier objectif tactique et stratégique.

IV. 1. 2 : Fonder une école

Le deuxième objectif tactique consiste à établir une école de formation de ballet pour éventuellement supporter le besoin de recrutement de danseurs. L'activité bouillonnante des premières années de la télévision n'est déjà plus ce qu'elle était en 1957. La compagnie doit développer un autre moyen pour assurer le recrutement à long terme selon ses besoins spécifiques. Ludmilla, dès son arrivée (1952), a trouvé un petit local au 1460 rue Union pour donner des cours de danse aux infirmières qui l'ont aidée à accoucher de son troisième bébé (Forget, 2006, p. 228). Elle déménage son studio à plusieurs reprises. Elle développe une plus large clientèle à chaque nouvel emplacement. Le 1216 de la rue Stanley, aménagé le 7 juin 1956, est cher au cœur de Ludmilla (Idem, p. 295). Le 6 décembre, elle y installe l'Académie des GBC (Forget, 2005, manuscrit

partie II, p.159). L'Académie est fondée officiellement la même année que la compagnie (1957).

IV. 1. 2. 1 : Dispenser un enseignement de qualité à la population

Elle a pour objectif opérationnel de dispenser un enseignement de qualité à la population afin de garantir la survie et le développement de son école, recruter des candidats sérieux et éventuellement « former des danseurs pour la compagnie » (programme souvenir 1971-1972). Grâce à l'école, Mme Chiriaeff caresse probablement le rêve de donner à long terme un résultat artistique professionnel. Nous en reparlerons sous le troisième objectif stratégique : assurer la relève artistique. Elle sait qu'une formation solide est nécessaire à la rencontre des exigences de la scène mais aussi que l'accès de la population à la discipline de la danse lui permettra d'éduquer la jeunesse, un public potentiel.

Elle est en mesure d'assurer la formation elle-même et de trouver des enseignants de qualité (par exemple Claire Brin d'Amour³⁴ pour les petits dans les premières années). Elle sait que la survie de sa compagnie est tributaire d'un bassin suffisamment large de danseurs pour alimenter les obligations de la compagnie professionnelle naissante. Elle a besoin d'une grande quantité d'étudiants pour faire vivre l'école afin qu'éventuellement un nombre acceptable de recrues soient considérées valables pour la compagnie qui doit se produire en spectacle.

De surcroît, pour Ludmilla, fonder des institutions dépasse la réalité des besoins alimentaires et de subsistance. Compte tenu de sa popularité d'enseignante et de chorégraphe, elle aurait très bien pu se contenter d'une compagnie de la dimension de celle des Ballets Chiriaeff et développer une école dont le nombre d'inscrits gonfle chaque année. Elle cherche plutôt à concrétiser sa mission. Ses déclarations convergent toujours vers son projet fondateur : doter le Québec d'institutions d'envergure, durables, qui lui survivront.

³⁴ Elle fait l'objet d'un reportage dans *The Gazette*, le 26 décembre 1963 (Tiffin, 1963).

IV. 2 : Produire des spectacles

OBJECTIFS STRATÉGIQUES	OBJECTIFS TACTIQUES	OBJECTIFS OPÉRATIONNELS
2 > Produire des spectacles	2.1 > Construire une salle de spectacle dédiée à la danse	2.1.1 > Danser sur scène

Un deuxième objectif stratégique suit immédiatement le premier car, la fonction première d'une compagnie de danse est de produire des spectacles, reflet d'une direction artistique et d'une orientation esthétique. Mme Chiriaeff désire se manifester en tant qu'artiste créateur (chorégraphe) mais aussi à titre d'artiste moteur d'une pratique sociale. Nous avons vu dans le chapitre précédent combien elle a réalisé ou supporté la production d'un produit artistique original et créatif comme l'a fait son successeur Brian Macdonald. Afin de donner au spectacle toute sa valeur, elle souhaitait concrétiser le projet de construire un lieu adapté à la danse et reconnu officiellement comme tel.

IV. 2. 1 : Construire une salle de spectacle dédiée à la danse

La seule partie du projet lié à sa mission qui ne sera pas réalisé au fil de sa vie professionnelle, sera celui d'un théâtre pour la danse. Il fait partie de ses objectifs tactiques en regard de la production de spectacles. C'est un théâtre pour sa compagnie, pour les autres compagnies locales et celles de passage à Montréal.

La revue de presse démontre qu'elle a fait plusieurs déclarations en ce sens. Déjà en 1972, elle avait entrepris des démarches pour obtenir l'édifice de l'Expo-Théâtre construit pour l'Exposition universelle de 67. La compagnie s'y produisit à chaque été de 1971 à 1976, année où la venue des Jeux olympiques a provoqué la tenue d'un certain nombre d'événements culturels. Le 18 août 1972, un article signé C. G. (*La Presse*) parle d'une rumeur à l'effet que le MAC céderait ce lieu aux GBC qui « non seulement y présenteraient leurs spectacles mais s'y installeraient en permanence avec salles de répétition, bureaux administratifs et résidence pour les danseurs et le personnel. » Par la suite, plus rien ne filtre de la rumeur, avant la conférence de presse de 1974 lors de l'annonce de la venue de Brian Macdonald, nouveau directeur artistique. Elle précise que

les négociations n'ont pas permis d'arriver à un arrangement afin d'occuper le théâtre sur une base permanente (Siskind, mai 1974).

Ainsi, Mme Chiriaeff s'activait en coulisses pour doter sa compagnie d'un théâtre depuis presque dix ans. L'objectif tactique qui consiste à négocier avec le gouvernement du Québec ne portera pas fruit. Pourtant, M. Luft démontre avec éloquence les avantages pour la compagnie et l'école de s'établir à l'Exo-Théâtre (lettres adressées aux ministres des Affaires culturelles François Cloutier, le 26 août 1971 et à Denis Hardy le 6 février 1974, FALC). L'achalandage aux spectacles d'été³⁵, les dimensions idéales de la salle³⁶, les problèmes liés à la location à la PdA, la décrépitude progressive des lieux, furent invoqués pour convaincre le gouvernement. Hélas, en vain !

En 1980, après vingt années d'existence de la compagnie, elle reçoit le prix Denise-Pelletier des arts de la scène. Des articles lui sont consacrés. Elle en profite pour annoncer l'ouverture prochaine de la Maison de la danse (1981), le nouveau nid des institutions à son actif (la compagnie des GBC et L'École supérieure de danse du Québec³⁷). En même temps, Mme Chiriaeff revient sur cette idée d'un théâtre consacré à la danse :

A la PDA, prétend-elle, la compagnie est mal logée, perpétuellement bousculée par les horaires de l'orchestre et de l'opéra, incapable de monter sur scène parce que [la salle] Wilfrid Pelletier n'est jamais libre et d'un coût prohibitif. Il n'est pas normal, poursuit-elle qu'une compagnie et même des apprentis-danseurs ne puissent jamais avoir un contact direct avec la scène mis à part leurs représentations formelles devant le public. [...] C'est ainsi, qu'est venue à Ludmilla Chiriaeff l'idée de créer un théâtre de deux salles – une de 2000 places et un autre de 500 places – qui serait réservé en priorité aux compagnies de danse de Montréal et possiblement celles qui sont de passage. (Dagenais, 1980)

³⁵ 90 % de l'achalandage, soit 37 000 personnes aux spectacles de *Tommy* du 9 au 31 juillet.

³⁶ Il est fait mention d'une salle de 1990 sièges au lieu des 3 000 places de Wilfrid Pelletier trop grande et de Maisonneuve avec 1 300 places trop petite.

³⁷ L'école rattachée aux GBC changera de dénomination selon la vocation de l'école. En 1957, Ludmilla Chiriaeff fonde l'Académie des GBC. À l'époque, l'école accueille tous les adeptes de la danse. En 1966, l'école devient l'École supérieure des GBC puisque deux programmes de formation s'y dispensent officiellement : le programme de formation professionnelle avec bourses d'études gouvernementales et la partie « loisir » de l'école. En 1979, le nom de L'École supérieure de danse du Québec regroupe la formation professionnelle avec les programmes rattachés au système scolaire de l'école Pierre-Laporte et le Cégep du Vieux-Montréal. En 2002, le nom sera changé pour l'École nationale de ballet contemporain. Une injonction récente (2006) obtenue de l'École du BNC, a obligé la direction à nommer l'école : École supérieure de ballet contemporain.

Dix ans plus tard, elle revient à la charge : « What I would like to see now is a permanent theatre built for dance. That's a big project. I dream in color now, I have a right » (Chiriaeff in Fitzgerald, 1983). En 2008, la compagnie n'a toujours pas de théâtre désigné qui réponde aux exigences et aux besoins spécifiques de la danse. Malgré tout, la compagnie va produire des spectacles sans salle dédiée.

IV. 2. 1. 1 : Danser sur scène

L'ultime concrétisation de la chose artistique est de la montrer dans un environnement propice et la motivation profonde de l'artiste en danse, c'est de danser devant un public. Ainsi, malgré le fait qu'un théâtre pour la danse ne sera pas construit, la compagnie va se développer. Sa directrice mise sur la réalisation du plus grand nombre de spectacles possibles. Elle satisfait ainsi les ambitions artistiques des danseurs et des chorégraphes, leur assure le plus grand nombre de semaines d'engagement et accroît un produit artistique consistant. Du Her Majesty's à la Comédie Canadienne, puis à la salle Wilfrid Pelletier et au théâtre Maisonneuve de la PdA, la compagnie se produira année après année, à la recherche d'une niche, pour assurer sa visibilité et répondre à l'objectif opérationnel du deuxième objectif stratégique : produire des spectacles.

IV. 3: Assurer la relève artistique

OBJECTIFS STRATÉGIQUES	OBJECTIFS TACTIQUES	OBJECTIFS OPÉRATIONNELS
3 > Assurer la relève artistique	3.1 > Mettre sur pied un programme de formation professionnelle	3.1.1 > Développer un bassin de danseurs formés à l'étranger
	3.2 > Former des chorégraphes	3.2.1 > Organiser des ateliers chorégraphiques

Comme elle bâtit pour le futur et défend la pérennité de ses actions, elle vise donc à former une relève artistique : son troisième objectif stratégique. Deux types de succession compte à ses yeux : celle des danseurs et celle des chorégraphes. Dans les deux cas, il s'agit de les former et de les faire vivre au sein de ses institutions. Les objectifs tactiques s'élaborent à travers les moyens suivants : mettre sur pied un programme de formation professionnelle et trouver une façon de former des chorégraphes.

IV. 3. 1 : Mettre sur pied un programme de formation professionnelle

La première génération de danseurs la suit après la période intense de création à Radio-Canada. Tout au long des activités de la compagnie, elle et son successeur, Brian Macdonald, continueront de recruter des danseurs du reste du Canada, des États-Unis et de l'Europe. Il faut huit à dix ans pour former un danseur. Elle a vécu la difficulté de regrouper une vingtaine de danseurs de calibre suffisant pour fonder les Ballets Chiriaeff. Elle sait qu'il faudra du temps pour alimenter éventuellement sa compagnie. Elle s'attaque tôt à la mise sur pied d'une formation solide en comptant sur le temps pour générer une relève adéquate.

IV. 3. 1. 1 : Développer un bassin de danseurs formés à l'interne

La fondation de son école, en plus d'offrir des cours de danse pour tous, permet de commencer à recruter les élèves de talent et leur donner un enseignement adapté à des besoins professionnels. Elle permet aussi d'assurer une transition de carrière aux danseurs actifs dès qu'ils en manifesteront le désir et présenteront quelques dispositions pour l'enseignement : Andrée Millaire, Véronique Landory, Vanda Intini, Vincent Warren et même M. Nault en sont les meilleurs exemples. Déjà au début des activités de la compagnie, les élèves les plus doués de l'école participent à des émissions pour enfants l'après-midi. Cela oblige les parents à signer des billets d'absence auprès des autorités scolaires (Forget, 2006, p. 299).

En 1966, presque dix ans après la fondation de l'école, elle en dissocie les deux volets : elle fonde l'École supérieure des GBC qui, dorénavant, assurera la formation professionnelle (Tembeck, 1991, p. 293) indépendamment de l'Académie, école ouverte à la population dont le mandat est de former les enfants pour le programme de formation professionnelle (programme souvenir, 1971-1972). À l'époque, des succursales essaient à travers le Québec (Forget, 2006, p. 404).

Tout au long du règne de Mme Chiriaeff, des liens étroits existeront entre la compagnie et l'école malgré l'évolution de l'une et de l'autre. Mme Chiriaeff explique : « Il nous faut doter notre jeunesse de ces institutions complémentaires au risque d'étouffer sans cela ce

qui vient de germer. L'une serait le temple de la connaissance et l'autre celui de l'inspiration. Nous donnerions aussi à la fois un corps et une âme à la danse de ce pays » (in Forget 2005, manuscrit, partie II, p. 159³⁸).

L'entrée à la compagnie est l'aboutissement du projet de formation des élèves et des nombreux artistes venus d'autres provinces ou pays qui transitent de l'école à la compagnie. Ils y feront carrière : « Je vais donner tout mon temps et plus que jamais au côté éducatif afin de former au plus tôt la première génération et de pouvoir fournir à la compagnie nos propres talents [...] La compagnie n'a de toute façon de sens qu'en fonction d'attirer des artistes de chez nous³⁹. »

Dans les années 70, les deux entités, école et compagnie de danse, partagent les mêmes locaux. Se crée alors une émulation chez les recrues. Elles partagent au quotidien la passion de leurs aînés et saisissent, par l'exemple, la discipline nécessaire pour devenir des professionnels. L'école est la principale source d'alimentation d'artistes amateurs pour les spectacles dont l'envergure demande un nombre plus imposant de participants. Que ce soit à titre de figurants ou de danseurs, les spectacles des GBC, dès le début de ses productions pour enfants, recrutent des « espoirs » de l'école de formation : *Cendrillon* (1962), puis *Pierrot de la lune* (1963) ou *Casse-Noisette*, production annuelle pour laquelle la compagnie enrôle plus de 144 rôles de danseurs, enfants et adultes (WEB, Christian, 2005).

Mme Chiriaeff désire garder des enseignants fidèles pour conserver un certain contrôle de ce qu'elle croit être une formation de qualité. Ayant quasiment formé la première génération aux exigences du spectacle, elle emploie leurs connaissances à la constitution des générations futures susceptibles d'accéder à la compagnie. Rappelons-nous les déclarations de Mme Chiriaeff quand elle a exposé sa vision : elle énonçait l'importance d'engager des ex-danseurs de la compagnie comme répétiteurs, professeurs ou autre pour conserver l'esprit et la transmission des valeurs nécessaires à l'évolution de la structure artistique.

³⁸ Tiré du FALC par l'auteur qui mentionne que le texte est non daté, mais fait référence à la « réalisation d'une Académie de ballet au Manoir. » Il s'agit du Manoir Notre-Dame-de-Grâce.

³⁹ Lettre adressée par Ludmilla au Juge Vadboncoeur pour lui demander à qui elle doit s'adresser pour développer un projet d'école d'envergure (Forget, 2006, p. 370).

Sa stratégie opérationnelle ne fonctionne qu'à moitié sur la période que nous étudions. Un certain nombre de recrues de l'école franchissent le seuil de la troupe, mais le volume d'interprètes de la compagnie croît plus rapidement que la vitesse à laquelle se forme le nombre de danseurs talentueux aptes à embrasser une carrière professionnelle. Une analyse succincte de la démographie des danseurs de la compagnie permet d'affirmer que Ludmilla va devoir agir promptement pour recruter des danseurs au fil des besoins du développement artistique ou en éliminer lors des contraintes budgétaires. La formation exige beaucoup plus de temps.

Nous constatons trois phases de croissance dans l'histoire de la compagnie : de la naissance en 1957 jusqu'à 1963 (petit nombre de danseurs); de 1963 à 1974 (développement démographique important), et de 1974 à 1977 (récession sous le règne de Brian Macdonald).

Le programme de la saison de 1957-1958 présente 19 danseurs. Selon les biographies, cinq sont européens, une est originaire d'Amérique du Sud, un des États-Unis, trois sont Canadiens d'une autre province que le Québec et parmi les neuf qui viennent du Québec, cinq semblent provenir d'autres écoles de danse. À l'époque, la compagnie n'est active que quelques semaines par année⁴⁰.

En 1963, il y aura un « boum démographique » à cause de l'ouverture de la PdA. Le passage d'une salle comme le Her Majesty's ou la Comédie Canadienne à une grande scène comme la salle Wilfrid Pelletier, oblige Ludmilla à recruter rapidement. Sans cela, le déploiement de ses danseurs sur le plateau de scène aura l'air ridicule. De plus, si elle ne croît pas davantage, elle ne pourra pas s'attaquer à des œuvres plus longues et plus imposantes. De 20 danseurs à la fondation de la compagnie, on passe à 31 en 1963 pour un contrat de 29 semaines (FALC).

Après le « boum » de 1963, suit une période de stabilité relative dans le recrutement. Nous parlons d'une progression faible des danseurs formés par l'école si on tient compte de l'accroissement rapide du nombre total de danseurs de la compagnie. Le programme

⁴⁰ Pour la saison de 1958-1959, les danseurs seront payés pour 10 semaines d'activités (Smith, 2000, p. 354), en 1959-1960 pour 18 semaines (Idem, p. 360) et pour la saison de 1961-1962, 28 semaines (rapport d'activités soumis au CAC, le 16 mars 1962, FALC).

de la saison de 1964-1965 inclut une seule soliste formée par l'école ; en fait, elle est demi-soliste et trois recrues de l'école font partie du corps de ballet sur les 34 danseurs. C'est donc dire que plusieurs artistes originaires de l'extérieur de la province ont été engagés⁴¹. L'année d'avant, Ludmilla mentionne que 15 danseurs masculins sont américains : « Cela est dû à la pénurie de danseurs montréalais » (Gingras, août 1963).

À la saison 1965-1966, un nombre plus important de danseurs ont transité par l'école. Si on se fie aux biographies de chacun, incluses dans le programme souvenir (saison 1965-1966), huit nouveaux danseurs ont complété leur formation à l'école sur un total de 35. Si on tient compte qu'il faut entre huit à dix ans pour former un interprète en ballet et que l'on considère l'année de fondation de l'école (1957), on peut comprendre la remontée nouvelle des candidats « maison ». Pourtant, par la suite, ce nombre ne sera atteint qu'une seule fois.

La compagnie grossit progressivement : 1967 c'est l'Exposition universelle et 1969 la première tournée européenne. En 1968, (entre les deux événements), on recense 40 danseurs dont aucun soliste formé à l'école et, sur 26 danseurs du corps de ballet, on compte cinq artistes issues de l'école. Mme Chiriaeff est inconfortable avec cette réalité à un point où elle sent le besoin de demander une mise au point à la direction du journal *La Presse* publiée le 25 mars 1967 :

À la suite de l'article paru le 4 février dernier dans le Magazine de *LA PRESSE* et intitulé : « Silence! On répète! », Mme Ludmilla Chiriaeff, directrice des Grands Ballets Canadiens, nous fait tenir une mise au point que l'on pourrait ainsi résumer : contrairement ce qui a été dit dans l'article, les membres de la troupe des Grands Ballets sont en forte majorité canadiens. Mme Chiriaeff souligne en outre « qu'il n'existe presque pas de danseurs masculins canadiens », ce qui explique qu'elle doive recourir aux services de danseurs d'autres nationalités, dont les américains.

Elle doit constamment se justifier lors de la tournée européenne quand les critiques déploreront le fait que la majorité des danseurs d'une compagnie canadienne sont de nationalité étrangère :

⁴¹ Dans cette évaluation, nous tenons compte du fait qu'aucune école de ballet du Québec n'est en mesure à cette époque de rencontrer les standards exigés par Ludmilla qui ont grimpé rapidement suite à la série de spectacles à Jacob's Pillow et aux tournées américaines (1959 et 1960).

Répondant aux remarques du « Guardian », selon lesquelles les quelques-uns seulement des 41 danseurs des Grands Ballets sont Canadiens, elle a déclaré : « D'une part, le Guardian exagère. D'autre part, dans un pays où il y avait peu de professionnels du ballet lorsque notre compagnie y a été créée il y a 11 ans, nous ne pouvons que petit à petit former des danseurs. » (St-Germain, 10 juin, 1969).

Les difficultés financières servent à expliquer les fluctuations du nombre de danseurs engagés par les GBC. Dès la saison de 1971-1972, on mentionne les stagiaires issus de l'école ; quatre sur une possibilité de 41 danseurs. En 1972-1973, on réduit la compagnie de 41 à 34 avec six stagiaires en plus. Comme c'est une crise financière, on compense le nombre de danseurs de calibre par des apprentis⁴². C'est à la saison de 1973-1974 (juste avant l'arrivée de Brian Macdonald toujours sous les auspices d'une crise financière importante) que l'on atteint une autre apogée: 49 danseurs dont cinq apprentis. Dès la saison 1974-1975 (arrivée de Macdonald), on diminue à 41⁴³ danseurs et 11 stagiaires, pour atteindre 52 danseurs⁴⁴. La saison suivante (75-76), 35 danseurs demeurent ; il n'y a aucun apprenti. La crise financière de 1974 a purgé la compagnie d'un nombre appréciable d'artistes. Dès la saison 76, année des 25 ans d'existence de la compagnie, on compte 52 danseurs. La présentation ne distingue pas les apprentis des membres du corps de ballet. Ainsi, le nombre de danseurs fluctue énormément d'une année à l'autre. Il nous est impossible de savoir pourquoi. L'aspect financier est invoqué une seule fois dans les documents du CA pour justifier les changements.

Une évaluation sommaire permet d'affirmer qu'une trentaine de danseurs, toutes promotions confondues, proviennent de l'école sur une période de 20 ans. Ce nombre a persisté malgré le fait que la direction artistique ait changé. Brian Macdonald cautionne la formation donnée à l'école et considère ses gradués de calibre suffisant pour leur passage à la vie professionnelle avec la compagnie car il a conservé les danseurs engagés par la direction artistique précédente.

⁴² Rapport sur la crise daté du 9 novembre 1973 ; il n'est pas indiqué par qui il a été rédigé (FALC).

⁴³ Nous avons considéré le programme souvenir de cette année-là car une différence existe entre les danseurs énumérés au programme et la déclaration titrée par Brousseau du journal *La Presse*, le 12 septembre 1974 affirmant que la compagnie passe de 58 à 39 danseurs.

⁴⁴ C'est ce nombre qui fait passer la compagnie d'un statut moyen à celui de grande compagnie institutionnelle.

En résumé, l'école n'a jamais permis de fournir la totalité ou même la moitié des membres actifs de la compagnie malgré les très nombreuses fluctuations de sa dimension. Il faut spécifier que ce n'est qu'en 1975 que Ludmilla obtient du ministère de l'Éducation la possibilité d'offrir un programme de formation professionnelle intégré au système scolaire québécois, dont le mandat permet de recevoir une clientèle de toutes les régions du Québec dans un encadrement propice à favoriser les apprentissages et les rudiments d'une carrière de danseur. Son désir de croissance et de reconnaissance l'aura rendue gourmande à un point où il lui sera devenu difficile de justifier l'embauche de jeunes recrues dont le calibre ne serait pas de niveau acceptable. Les jeunes diplômés de son école sont en compétition avec ceux issus des autres écoles canadiennes, des grandes écoles américaines et européennes. La marche est encore haute. Son objectif n'aura été comblé qu'à demi, et à la lumière de notre analyse, à peine au quart.

IV. 3. 2 : Former des chorégraphes

Le bassin de créateurs potentiels est plutôt restreint quand il s'agit de créer des chorégraphies dans des styles variés et développer un répertoire diversifié, sans parler d'assurer une relève. D'autant plus que le créateur, comme le danseur ou l'enseignant, a besoin, lui aussi, d'une certaine formation sur le terrain. Afin d'encourager le développement des compétences et des habiletés de ceux qui manifestent un certain talent pour la création chorégraphique, Mme Chiriaeff organise des ateliers chorégraphiques dont le produit est présenté devant public.

IV. 3. 2. 1 : Organiser des ateliers chorégraphiques

Mme Chiriaeff explique, en entrevue, sa stratégie opérationnelle pour assurer ce type de relève. On ouvre au public des ateliers chorégraphiques au sein desquels les danseurs de la compagnie peuvent présenter des essais chorégraphiques et ainsi diversifier leurs aptitudes :

Nous avons organisé un atelier chorégraphique dans le cadre duquel nos danseurs peuvent avec le concours des danseurs de

l'Académie s'essayer à des chorégraphies.[...] Il y a des éléments très intéressants à qui est promise une belle carrière que nous encouragerons. (Chiriaeff in Basile, 4 août 1963).

Les danseurs ainsi que les aspirants chorégraphes qui ont accroché leurs chaussons (par exemple Brydon Paige⁴⁵) présentent leur création tandis que les chorégraphes attirés⁴⁶ testent leur nouveau matériel. Une telle tribune permet de garantir minimalement la cohérence d'une œuvre et son impact. À l'époque, la compagnie ne découvre l'effet final que sur la scène, lors des représentations. Cela constitue toujours le risque d'un échec et encore aujourd'hui. Kevin McKenzie, directeur de l'ABT témoigne : « Let's face it, putting a new work on the stage is very expensive. That's why we need workshop. You can't just plop people on the stage in something new and hope it will be a success. That's irresponsible » (Smith, G., 2000).

Peu importe qui chorégraphie. Les apprentis et étudiants de l'école peuvent augmenter leur expérience scénique. Formés par leurs aînés, renforcés par une telle expérience, ils se montreront plus aguerris pour embrasser la profession d'artiste en danse :

The philosophy behind the workshop idea is to bring along promising young dancers who have been studying at the company's academy for some years and who appear ready to enter the professional rank. Although some of the students have appeared with the company at performances, they still need the valuable experience of full audience exposure on stage. « Private coaching and production rehearsals with company professional dancers are very helpful » says Madame Ludmilla Chiriaeff, fonder and artistic director of the company, « but after the foundation has been set, it is up to the individual dancers to reach the level of excellence that will either make them great or average and this can only be done on stage and before a critical audience. » (*The Montreal Star*, 1965)

L'outil rentabilise les efforts de formation de l'école dont les moyens sont restreints pour offrir des expériences de scène aux étudiants. On stimule la relève et on produit un bassin potentiel d'œuvres à travailler pour les spectacles de la compagnie. Les ateliers chorégraphiques vont commencer en 1963 et se perpétuer jusqu'au règne de Brian Macdonald. Lui-même va y participer en 1976, lors de l'atelier présenté au théâtre

⁴⁵ Rappelons-nous comment Mme Chiriaeff tenait à encourager Brydon Paige à la chorégraphie. Il participera régulièrement aux Ateliers chorégraphiques dès ses débuts en 1963.

⁴⁶ En novembre 1969, M. Nault va présenter son ébauche de *Symphonie de Psaumes* au théâtre du sous-sol de l'Université Sir George Williams (Gingras, 1969).

Centaur du 2 au 5 juin (Siskind, 1976). Lors de la conférence de presse, au lancement la saison 1974-1975, on annonce que le dernier spectacle d'avril de la compagnie présentera une « création choisie parmi les œuvres que travaillent actuellement quatre chorégraphes dans le cadre de l'Atelier chorégraphique des GBC... » (Brousseau, 12 sept. 1974).

Sur une période de vingt ans, la direction artistique va assumer la responsabilité de susciter l'émergence des chorégraphes et ce, même si ces chorégraphes ne sont plus ou pas affiliés aux GBC. Par exemple la montréalaise Linda Rabin, issue du milieu de la danse contemporaine et toute jeune diplômée de la prestigieuse école Juilliard de New York, va participer à l'atelier de 1974. À la suite de cette tentative, aucune œuvre ne sera retenue pour le spectacle d'avril comme l'avait annoncé Brian Macdonald à la presse. En revanche, la jeune artiste répète l'expérience en 1975; grâce à une subvention du CAC. Son œuvre *Souvenance/ A Yesterday's Day*, créée dans le contexte de l'atelier, est présentée durant la saison 1975-1976 (programme souvenir, 1975-1976) et insérée officiellement à son répertoire. Par la suite, la collaboration entre les GBC et Linda Rabin donnera lieu à quatre œuvres demeurées sur la liste des chorégraphies des GBC à ce jour (liste du Répertoire des GBC de 1998).

Les spectacles des ateliers chorégraphiques vont régulièrement être produits dans différents secteurs de la ville au fil des ans. La première édition de 1963 est l'exception qui confirme la règle. Elle aura lieu au Mont-Orford dans le cadre des Jeunesses musicales (Basile, août 1963). L'année d'après, l'atelier est présenté au Westmount High School (*The Montreal Star*, 1965); en 1966, au Gesù (Gingras, 6 août 1966) ; en 1968 (*The Montreal Star*, 1968) et 1969, à l'Université Sir George William (Gingras, nov. 1969); dans les studios de la rue Queen-Mary en 1974 (Brousseau, mai 1974) et enfin au théâtre Centaur en 1976. Les prix d'entrée varient selon les années ; quelquefois les entrées sont gratuites ou des sommes modiques sont exigées (entre 1\$ et 3\$).

Le fait de se déplacer augmente la visibilité de la compagnie, rejoint des publics différents et projette l'image d'un groupe accessible, jeune et dynamique. La critique est empathique et reconnaît le bien-fondé de l'expérimentation, apprécie l'audace et la fraîcheur qui se dégagent de certaines œuvres (Brousseau, Idem ; Gingras, 6 août 1966 et 1969).

IV. 4 : Développer un public de tout âge

OBJECTIFS STRATÉGIQUES	OBJECTIFS TACTIQUES	OBJECTIFS OPÉRATIONNELS
4 > Développer un public de tout âge	4.1 > Intéresser les enfants 4.2 > Intéresser les adultes	4.1.1 > Créer des spectacles-jeunesse 4.1.2 > Alimenter le sens de l'émerveillement 4.2.1 > Créer un répertoire diversifié 4.2.2 > Réaliser des tournées ¹ 4.2.3 > Offrir des abonnements de saison 4.2.4 > Assurer une visibilité télévisuelle 4.2.5 > Souligner les événements spéciaux

¹ A) Intégrer des normes accessibles aux personnes plus complexes.
B) Construire un produit original. C) Réaliser la culture canadienne française.
² A) Israël's Pilsner. B) L'Europe. C) Chimérique de 2nd.

Les ateliers chorégraphiques vont non seulement faire partie des objectifs opérationnels pour assurer la relève, mais ils vont contribuer à rencontrer le quatrième objectif stratégique : développer un public de tout âge et le conserver. Nous l'avons placé dans l'item précédent mais, il est aussi intimement lié à l'objectif tactique d'intéresser les enfants et les adultes afin de développer un public.

En effet, le travail de développement de publics va se concentrer sur l'adhésion de deux clientèles : celle des enfants et celle des adultes. Cette dernière clientèle est visée sur le plan local, national et international contrairement à la première, davantage développée sur un plan local. Nous traiterons les objectifs opérationnels attachés au quatrième objectif stratégique, déployés pour chacune des clientèles. Pour développer un public d'enfants, la direction a créé des spectacles-jeunesse et a cherché à alimenter leur sens de l'émerveillement. Les objectifs opérationnels de développement de public adulte sont au nombre de cinq. Il s'agit de créer un répertoire diversifié, réaliser des tournées, offrir des abonnements de saison, assurer une visibilité télévisuelle et souligner les événements spéciaux rattachés à la compagnie. Un tel travail de la part de Ludmilla Chiriaeff sur le développement de publics rejoint le dernier élément de sa déclaration en vue de développer la danse au Québec (présenté auparavant). Pour elle, sans spectateurs, l'artiste perd la raison même de son action c'est-à-dire partager, communiquer et être apprécié. Sans le public, la notion même d'artiste perd son sens.

IV. 4. 1 : Intéresser les enfants

Dès le début de ses activités artistiques, la compagnie a présenté des spectacles dédiés aux enfants dans le but avoué de développer leur intérêt pour les spectacles de danse. Les

stratégies sont multiples et diversifiées. De 1958 à 1974, l'attention accordée au développement du jeune public et à son éducation ne sera jamais laissé-pour-compte, bien au contraire. Les stratégies évoluent selon les générations et les moyens financiers disponibles. Chaque année d'existence des GBC apporte de nouvelles activités destinées aux enfants. Après 1974, ne subsistera que le spectacle annuel de *Casse-Noisette*, œuvre emblématique de la période des fêtes au Québec. Le ballet de Fernand Nault est loin d'être la seule œuvre qui a démontré l'initiative et les talents pédagogiques de la directrice artistique.

En effet, le répertoire de la compagnie a toujours compté des œuvres spécifiquement créées pour l'éducation à la danse d'un jeune public ou d'autres pour alimenter le sens du merveilleux. Ainsi, il faut distinguer les deux aspects : certains spectacles peuvent divertir mais aussi instruire, développer chez les enfants des connaissances sur le ballet et aiguïser leur sens critique. Cette stratégie a pour tactique principalement de produire des spectacles pour les jeunes dans un but pédagogique et de faire leur éducation en regard de la discipline. Nous commenterons les stratégies opérationnelles mises en place pour faire l'éducation du jeune public.

IV. 4. 1. 1 : Créer des spectacles-jeunesse

Les programmes de présentation de 1958 et les comptes-rendus journalistiques annoncent les spectacles : *Initiation à la danse*. Il s'agit de matinées offertes spécifiquement « aux enfants et aux étudiants » à la Comédie Canadienne. Les chorégraphies sont élaborées en vue de leur donner des références sur l'histoire du ballet et en faire découvrir l'esthétique et le style en lien avec sa tradition :

Cette initiation commence par une étude sur Schumann qui montre dans sa forme la plus pure le ballet classique. Avec *Nonagone* et *Farces* Mme Chiriaeff trace la chorégraphie en respectant la musique de Bach et chaque danseur et danseuse représente un thème musical. (*Le Petit Journal*, 1959)

À chaque représentation, les ballets sont commentés et expliqués par Mme Pierrette Champoux. Lors de ces spectacles, certains titres d'œuvres ne trompent pas sur leur but

pédagogique: *Étude de la danse de caractère*⁴⁷, *Étude de la pantomime classique*⁴⁸
(programme des GBC du 3 mai 1958 à la Comédie Canadienne).

Certaines stratégies opérationnelles sont déployées afin d'inciter les enfants à demeurer fidèles aux spectacles et à les apprécier :

Près de 50 000 dépliants ont été distribués dans les écoles de la Commission Scolaire de Montréal afin d'inviter la jeunesse à s'initier à l'art de la danse et du ballet. À cet effet, les Grands Ballets Canadiens guidés et dirigés par Ludmilla Chiriaeff, présenteront une première série de spectacles d'initiation à la danse, au théâtre de la Comédie Canadienne, les 12 avril et 3 mai en matinée. Les dépliants remis aux étudiants sont munis d'un bulletin d'inscription que chacun devra remplir et poster, avant le 6 avril. De plus, des cartes de membres seront émises à ceux et celles qui en feront la demande au guichet du théâtre de la Comédie Canadienne. Ne seront admis aux spectacles d'initiation à la danse que les détenteurs d'une carte demembre.

(*La Presse*, 1959)

Les GBC collaborent avec les institutions d'éducation du Québec, autant les écoles catholiques que protestantes. Un premier spectacle chorégraphique est présenté dans les auditoriums des écoles protestantes du grand Montréal durant la saison 1962-1963. Il rejoindra plus de 4 000 enfants. Dès 1963-1964, les GBC offrent leurs matinées à la PdA toujours en collaboration avec la CECM et ce, grâce à des subventions reçues des trois paliers de gouvernement et des souscriptions privées. Seulement en 1966, 12 000 élèves assistent à des matinées durant l'année académique. Elles sont commentées par Uriel Luft (*La Presse*, 1966).

Bien que la compagnie ait pris beaucoup d'expansion durant la deuxième partie des années 60, des spectacles ont lieu dans les écoles secondaires de la province : Joliette, Montréal, Rigaud, Sorel, Vaudreuil (*La Presse*, 1969).

Comme il devient de plus en plus difficile de présenter des spectacles de la compagnie, même en région périphérique de Montréal, à cause de l'ampleur des besoins du spectacle en termes de décors, costumes et équipement, Ludmilla Chiriaeff a l'idée de créer « les

⁴⁷ Les danses de caractère sont des danses d'inspiration folklorique incluses dès le XIX^e siècle dans les ballets de la période romantique. Ces danses sont censées représenter les divertissements des villageois. Par exemple, la Csardas du deuxième acte de *Coppelia* s'exécute au cœur du village lors d'une fête des vendanges.

⁴⁸ La pantomime classique consiste en une série de mouvements explicites et symboliques qui sont aussi intégrés à la même époque dans les ballets romantiques afin d'expliquer le déroulement de l'histoire.

Compagnons de la danse » en 1970. Mini compagnie itinérante de 14 danseurs, elle est alimentée principalement de stagiaires ou d'apprentis destinés à rejoindre éventuellement les rangs de la grande compagnie⁴⁹. En même temps, elle donne de l'expérience à ses recrues, permet à de jeunes chorégraphes comme Lawrence Gradus⁵⁰ de se faire valoir et à la population estudiantine du Québec et de l'Ontario (34 écoles visitées) de continuer à être adepte de l'art de la danse. Le mandat spécifique de la troupe est : « d'initier à la danse le milieu étudiant et d'oeuvrer sur les scènes situées en dehors des grands centres » (programme souvenir, 1978). « The program this year is a quick moving show that gives a short story of ballet proper, explains some of the gestures (but not too many) and then moves on to contemporary dance as typified by Hip and Straight » (Siskind, 1971). Des œuvres accessibles et divertissantes sont incluses au programme mais la structure du spectacle consiste à présenter une soirée dont le thème principal est l'évolution de la danse à travers les âges.

Le groupe parcourra le Québec pendant 4 ans. John Stanzel témoigne :

Ce travail est très stimulant, car on danse dans des endroits inusités, mais surtout, on danse pour le public le plus vrai et le plus honnête qui soit, celui des enfants. Ce sont les meilleurs éléments critiques et les plus intransigeants. Ils sont ouverts des yeux et du cœur lorsqu'ils vous observent.
(Stanzel in Alonso, 1975)

Ni l'influence de Ludmilla Chiriaeff, ni celle d'Uriel Luft n'auront su infléchir un des paliers gouvernementaux pour supporter les activités de développement de publics des « Compagnons » par de quelconques subventions. Les danseurs auront donné plus de 250 représentations, dont 157 seulement pour la saison de 1972-1973 (Brousseau, fév. 1974). Faute de fonds, on diminue les représentations à 63 pour la saison 1973-1974 (Lorrain, 1973, p. 207). Bien que son importance ait été démontrée pour l'éducation du jeune public par le succès et la vitalité de ses spectacles, Ludmilla Chiriaeff fermera sa mini compagnie en 1974. Brian Macdonald ne donnera jamais suite à aucun projet en vue de développer du jeune public.

⁴⁹ Il y a quelques exceptions à cette règle : John Stanzel participe comme animateur de ces spectacles. Il a dansé pendant plusieurs années avec la compagnie. Personnage haut en couleur, il cadre parfaitement avec la dynamique interactive que l'on désire créer. Christine Clair a aussi dansé avec la compagnie dans le passé.

⁵⁰ Lawrence Gradus a joint les rangs de la compagnie à titre de danseur soliste en 1968. Il est officiellement responsable des Compagnons de la danse et son chorégraphe attitré mais il demeure supervisé par Mme Chiriaeff (Siskind, 1971).

Il est difficile de comprendre les motivations du gouvernement à ne pas encourager un outil de développement innovateur et polyvalent. Ce dernier n'aurait pas demandé un investissement aussi imposant que l'est une compagnie de grande dimension et aurait permis une meilleure incursion de la danse dans les différentes régions du Québec. Surtout qu'à l'époque, un vent de démocratisation de la culture anime les hommes politiques et les organismes gouvernementaux⁵¹. Dans son rapport de départ adressé au président du CA de l'époque M. Dudley Mendels, l'administrateur sortant, M. Jean-Claude Delorme explique (27 mai 1974, FALC) :

Le Ministère, cependant, semble voir d'un mauvais œil que les Grands Ballets Canadiens se manifestent sous un autre nom en dehors de Montréal et de Québec; il soupçonne que la population locale est probablement blessée du fait qu'on lui envoie les Compagnons et non la grande compagnie semblant indiquer qu'ils sont des citoyens de seconde zone.

Ou le ministère se défile, car il ne veut pas vraiment investir dans le développement de la danse, ou il n'a pas compris la mission du groupe, importante dans le développement de la culture dans les milieux extra-urbains du Québec⁵². La décision aura un impact important sur les projets de tournées futures au Québec. À une question posée par un membre du CA lors de la réunion du 9 décembre 1976 (FALC), à savoir pourquoi les GBC ne font plus de tournées au Québec, Colin McIntyre en explique les raisons : « Les cachets offerts par les centres culturels des petites villes de la province sont minimes et les dépenses de la compagnie pour de semblables tournées, énormes. » Pour sa part, lors de la même réunion, Brian Macdonald explique « la difficulté de soustraire quelques danseurs pour des spectacles dans les petites villes et laisser les autres danseurs inoccupés. » La compagnie est maintenant de trop grande dimension pour se produire en région. Ludmilla avait anticipé la difficulté et avait tenté de la contrer mais n'avait pas été entendue.

⁵¹ Nous faisons référence au document de travail du ministre des Affaires culturelles Jean-Paul L'Allier, intitulé Pour l'évolution de la politique culturelle, daté de mai 1976 qui met de l'avant la responsabilité gouvernementale de rendre la culture accessible à tous.

⁵² C'est à cette époque que Jacqueline Lemieux-Lopez prendra son envol avec une nouvelle compagnie, Entre-Six. Son mandat ressemble étrangement à celui des Compagnons, groupe pour lequel son mari Lawrence Gradus a beaucoup investi ses qualités artistiques et pédagogiques, d'abord dans la compagnie des GBC puis dans la mini-compagnie.

IV. 4. 1. 2 : Alimenter le sens de l'émerveillement

D'autres actions ont été menées, dès les premières années, afin de divertir et séduire le jeune public. Dans le répertoire du ballet romantique, il existe plusieurs œuvres féériques, inspirées de contes populaires dont l'intérêt persiste, année après année, auprès du jeune public et de leurs parents. Ces ballets à grand déploiement requièrent un nombre impressionnant de danseurs, de décors élaborés, de costumes fastueux et des plateaux de scène imposants. La complexité des danses, leur ampleur et les histoires, dont la narration n'est pas toujours facile à suivre dans la construction des ballets, constituent un défi de taille pour une compagnie dont le désir est de satisfaire les petits et les grands.

Dès le début des activités de la compagnie, malgré les moyens modestes et les effectifs limités, le répertoire a été constitué d'une partie de ces œuvres, mais pas toujours avec succès. En 1961, les GBC offrent un spectacle en matinée à mi-chemin entre le répertoire pour adulte et celui pour enfant. Le fait de le présenter en matinée attire des jeunes enfants de l'âge de la maternelle à la pré-adolescence. Le compromis a un effet plus ou moins heureux :

The simple steps and humorous cavortings in the commedia dell'arte ballet *Farces* were well suited to this audience and the reaction seemed to give this colorful little piece new life. The dolls and the humor in *Coppelia* also interested the children, but the audience was neither large enough nor sufficiently aware to respond to the technical brilliancies of the more classical or romantic numbers. [...] Even the world's best companies, however, would have difficulty drawing the audience straight into the second act without the exposition of the first. (Johnson, 1961)

En 1962, le ballet *Cendrillon* de Ludmilla Chiriaeff, présenté en trois actes, n'arrive pas à créer d'arrimage entre les deux types de public : ou l'œuvre manque de consistance et d'imagination pour les adultes, ou elle manque de féerie et de simplicité pour les enfants (Johnson, 1962 ; Beraud, 1962).

Malgré les tentatives plus ou moins réussies, Ludmilla persiste et apprend de ses expériences. Noël 1963 est consacré à sa nouvelle création : *Pierrot de la lune*⁵³. Le

⁵³ Le ballet commence au royaume des étoiles, avec Pierrot assis sur son croissant de lune, assistant au spectacle des étoiles autour de lui. Au deuxième acte, Pierrot descend sur la terre, c'est-à-dire au Royaume des jouets. S'anime devant ses yeux émerveillés un petit théâtre de marionnettes, un carroussel, des clowns et

personnage est connu, mais l'œuvre est fictive. La chorégraphe utilise une quarantaine d'étudiants de l'école, fait osciller la danse entre l'imaginaire et la fête ; elle réussit à entretenir un certain intérêt des enfants comme des adultes (Gingras, déc. 1963).

Le faste et l'élaboration majestueuse qu'exigent ces ballets a pour effet de créer des trous financiers importants dans les budgets des compagnies. C'est le cas des productions pour enfants des GBC : *Cendrillon* et *Pierrot de la lune* (Forget, 2006, p. 214). Pourtant, il existe en Amérique du Nord, un ballet dont la participation financière a déjà contribué jusqu'au tiers du revenu annuel des compagnies (Fisher, 2003). C'est le ballet *Casse-Noisette*. George Balanchine a créé sa version en 1954 et l'a portée à la télévision en 1958. Depuis ce temps, les productions essaient partout en Amérique du Nord.

En 1964, les compagnies du BNC et les GBC offrent toutes deux leur *Casse-Noisette* à la période des fêtes⁵⁴. La version de Fernand Nault, créée exclusivement pour les GBC, suivra les générations et deviendra une tradition pour les Québécois. Il séduit autant les grands que les petits : « Although this is primarily a ballet for children the adults who take them to it will be equally entertained » (Johnson, 1964). Mme Chiriaeff rappelle que « M. Nault – tout seul - l'avait réalisé en trois semaines et demi en travaillant de 9 h le matin à 10 h du soir (avec les enfants compris)⁵⁵. »

En 1963, la compagnie a déménagé ses spectacles à la salle Wilfrid Pelletier de la PdA. Ses effectifs ont augmenté et la salle offre un plateau scénique plus vaste et mieux équipé pour inclure des effets spéciaux dans une œuvre chorégraphique (par exemple, un arbre de Noël qui grandit dans le ballet *Casse-Noisette*). L'effet spectaculaire et féérique n'en est que plus probant. Spectacle familial par excellence, la compagnie offre des matinées et des soirées, les samedi et dimanche et des programmes de soirée avec des œuvres différentes, les vendredis. La production coûte 25 000 \$ pour une saison. Les billets se détaillent comme suit : les vendredis, ils sont à 6 \$, 5 \$, 4 \$, 3 \$ et 2 \$, les soirées *Casse-Noisette* sont à 5 \$, 4 \$, 3 \$ et 2 \$ et enfin, les matinées *Casse-Noisette* sont à 4 \$, 3 \$, 2 \$ et 1 \$ (affiche de 1965).

des poupées, un régiment de chevaux et des caniches. Las de tout cela, Pierrot retournera dans son beau ciel et le ballet se terminera un peu comme il a commencé (Gingras, 1963).

⁵⁴ Une critique du *Montreal Star* compare les deux versions. Elle prétend que celle des GBC est « thrilling and a beautiful performance » tandis que celle du BNC est « distracting, garish and quite ugly » (Mass, 1966).

⁵⁵ Extrait d'un mémo adressé à Brian Macdonald, non daté (FALC).

Le succès du ballet ne se dément pas année après année. La couverture journalistique relate les applaudissements, les expressions des enfants émerveillés et un niveau d'assistance continu. En 1967, la compagnie déménage le spectacle à l'Aréna Maurice-Richard dans le but d'augmenter possiblement son auditoire dans un secteur de la ville où les habitants ne se déplacent pas jusqu'à la PdA⁵⁶. L'expérience n'est pas renouvelée : les aménagements nécessaires pour monter un semblant de scène afin de servir le spectacle est coûteux et le déroulement du spectacle est périlleux : il n'y a pas vraiment de coulisses de scène, donc tous les changements se font dans l'obscurité et il y a des loges de fortune pour 150 personnes où s'entasse une grande quantité d'enfants à superviser durant la présentation⁵⁷. La compagnie a englouti 15 000 \$ dans l'aventure quand ce ballet doit plutôt rapporter de l'argent⁵⁸. Il n'en demeure pas moins que le spectacle du ballet *Casse-Noisette* sera présenté, année après année, presque sans interruption pendant douze ans (1964-1977, la période que nous couvrons). M. Luft (2005) déclare : « Ça été un afflux financier extraordinaire, c'est-à-dire un stabilisateur pour la compagnie parce que, en le présentant tous les ans, cela augmentait la saison de cinq à sept semaines, à peu de frais. Pour les danseurs et pour les budgets de la compagnie, c'était très important. »

En 1969 le spectacle sera annulé, même s'il a été prévu et publicisé au lancement de la saison 1969-1970. Les journaux annoncent une version officielle du désistement. La compagnie déplore l'absence de danseurs étoiles, demeurés en Europe à la suite de la tournée de la compagnie au printemps de 1969 (communiqués de *La Presse* et *Le Devoir*). La réalité est tout autre. Une réduction de fonds du CAC⁵⁹ et le déficit de 64 285 \$ (Forget, 2005, manuscrit, partie II, p. 435) de la tournée européenne que le ministère des Affaires extérieures n'entend pas combler, force le Juge Vadboncoeur à écrire à Léon Lortie le président du CARM, le 1^{er} décembre 1969 : « Cette année en raison des difficultés financières, il n'y aura pas de *Casse-Noisette* durant la période des fêtes »

⁵⁶ Ludmilla remercie Aubert Brillant : « je suis certaine que sans votre aide, nous n'aurions pas osé tenter l'expérience [...] où un nouveau public qui n'a pas l'habitude de fréquenter la PdA est venu assister à un ballet sur scène pour la première fois pour la plupart » (Lettre du 18 déc. 1967 in Forget, 2005, manuscrit, partie II, p. 304).

⁵⁷ Nous avons vécu l'expérience avec la compagnie de danse Eddy Toussaint en 1987. À 22 danseurs, plus les membres de l'OSM, l'expérience avait comporté de nombreuses difficultés sans compter les éléments techniques difficiles à maîtriser comme la distorsion du son. Il est facile d'imaginer les éléments complexes en cause dans le cas d'une production comme *Casse-Noisette*.

⁵⁸ Le programme souvenir du 10^e anniversaire présente les dépenses et revenus pour la saison 1967-1968 : *Casse-Noisette* à l'Aréna a coûté 52 000 \$ et a rapporté 37 000 \$.

⁵⁹ Lettre de Peter Dwyer au Juge Vadboncoeur qui annonce dès l'été 1968 que : « 1969-1970 sera une année d'austérité en matière de dépenses gouvernementales » (lettre du 8 juil. 1968, FALC).

(Idem). La déconvenue ne se reproduira plus. Mme Chiriaeff insiste sur la vocation du ballet : « Il faut refaire *Casse-Noisette*! Et vous savez pourquoi?...Pour la simple raison qu'on ne peut éduquer sans danse, sans les bases, toute une génération. On fera des matinées pour les petits, et avec *Casse-Noisette* » (Chiriaeff in Benoît, 1972). Dix ans après les premières présentations, les prix ont suivi l'inflation mais demeurent accessibles pour l'époque : les billets sont à 9 \$, 7 \$, 5 \$, 4 \$ et 4.50 \$ pour les étudiants et les enfants au parterre et au premier balcon (affiche de 1975). En 1971, on présente *Tommy* à la place (*The Gazette*, 1971⁶⁰) et en 1972, le ballet *Casse-Noisette* est repris avec de nouveaux décors et costumes. Ainsi, il n'y a que trois années où le ballet n'est pas présenté après sa création : 1969, 1971 et 1976.

En 1976, Brian Macdonald caresse l'idée de changer le spectacle de *Casse-Noisette* pour une version intégrale du *Lac des Cygnes*⁶¹. Le projet est ambitieux financièrement, au point où, il annonce le projet de monter le deuxième acte en novembre 1976 et prévoit compléter l'œuvre pour le Noël de l'année suivante. La chorégraphie est confiée à Brydon Paige. Il a pour mission de faire des recherches afin de trouver la version la plus conforme à l'originale (Galloway, nov. 1976). Le projet est prometteur : le premier soir de la présentation du deuxième acte du ballet à Wilfrid Pelletier, la salle est remplie à pleine capacité de balletomanes. On a dû mettre en vente les places des ouvreurs. *The Gazette* annonce 2 900 places vendues (1976, nov.).

C'est plutôt un cahier spécial, album-souvenir que l'on imprime au sujet de *Casse-Noisette* en 1977 puisque, dès l'automne 1977, Brian Macdonald n'agit plus à titre de directeur artistique et n'a donc plus le pouvoir de décider de la programmation. De plus, la production du *Lac des Cygnes*, dans une présentation éventuelle intégrale, a été évaluée à des coûts de plus de 50 000 \$. Les statistiques de 1976, après dix ans de présentation de *Casse-Noisette*, annoncent 95 % d'assistance et des revenus pour la compagnie de 172 000 \$ pour la même période (Howe-Beck, mai 1977). À la lumière de ce qui précède, il ne fait plus de doute : le ballet *Casse-Noisette* est une valeur sûre et l'investissement dans

⁶⁰ Mme Chiriaeff y déclare : « Why should we keep performing *Nurcracker* for our Christmas production when we have a ballet with a more valid message for our audience. [...] The *Nutcracker*'s trip is through a child's fairyland. *Tommy* is through the acid world of this generation. »

⁶¹ Il faut mentionner que ce choix aurait fait glisser l'objectif de développement vers la clientèle adulte; ce ballet n'est pas particulièrement accessible aux enfants.

une œuvre nouvelle, comporte de trop grands risques financiers pour les moyens de la compagnie.

L'œuvre d'envergure du *Casse-Noisette* a généré beaucoup d'estime : « That's the longest running nutcracker in Canada and probably, it might even be the better » (Howe-Beck, 2005). Sa survie est liée aussi à la sympathie générée par le plaisir des enfants auprès de certains groupes influents, intellectuels ou commerciaux. Dès sa première présence à la programmation, la production est commanditée par la Société d'Étude et de Conférences (regroupement de femmes de notables impliquées socialement qui ramassent des fonds pour soutenir des causes qui leur tiennent à cœur) (*The Montreal Star*, 1964).

Plus tard, la compagnie des marchés d'alimentation Steinberg, par le biais de Nathan Steinberg, va acheter 3 000 billets pour permettre à des enfants handicapés du Montréal métropolitain de voir le spectacle. Il a regroupé des enfants du Douglas Hospital, du East boys and girls Club, du Mackay Center for Deaf and Crippled Children, du Montreal Children's Hospital et du Negro Community Center (*The Montreal Star*, 1967). Il récidive en 1970 et paie aussi pour un goûter et des autobus, car il a invité des enfants des banlieues (Gail, 1970).

En règle générale, même quand il s'agit de spectacles pour adultes, les billets sont presque offerts à moitié prix et les étudiants bénéficient d'une réduction de 50 % sur le prix déjà réduit lors des matinées de la compagnie à la PdA⁶².

Tout ce travail de développement de public auprès des enfants de toute condition en vue de leur faire connaître le ballet par l'intermédiaire du « merveilleux chorégraphique », aura été une occasion de se faire valoir en tant que compagnie majeure et essentielle au développement de la culture au Québec. Ce travail de sensibilisation aura été concentré presque exclusivement dans la province. Les œuvres du répertoire spécifiquement dédiées à la clientèle enfantine, étaient imposantes par leur déploiement technique et organisationnel (sauf au tout début de la compagnie, avant 1963). Il aurait été difficile de les exporter. Les coûts relatifs au transport des décors, au montage technique et le voyage

⁶² Cette réduction s'explique aussi par le fait qu'il en coûte moins cher de louer la salle Wilfrid Pelletier pour les matinées que les soirées. Au début de ses activités, la PdA loue la salle 1 500 \$ le soir et 1 000 \$ en matinée (Duval, 1988, p. 350).

des étudiants de l'école à la salle et la logistique entourant leur participation auraient demandé des déboursés astronomiques à la compagnie.

IV. 4. 2 : Intéresser les adultes

Les objectifs de développement d'un public adulte sont plus diversifiés et se sont modifiés au fil du temps. Ils ont été énumérés précédemment. Le premier objectif opérationnel, c'est-à-dire créer un répertoire diversifié ne s'est jamais démenti durant le règne des deux directions artistiques consécutives. Pour eux, il ne s'agissait pas de se spécialiser dans un type de ballet⁶³ mais de varier les thèmes et les styles dans le but de fidéliser un public hétérogène, d'abord par le choix d'artistes créateurs eux-mêmes solidaires de cette vision. De plus, Ludmilla décide de diversifier le style de ses ballets. Elle veut faire des tournées pour augmenter sa crédibilité institutionnelle et elle met sur pied un système d'abonnements pour supporter les représentations locales. Elle s'assure aussi d'un minimum de visibilité télévisuelle sur une base régulière et enfin met sa compagnie en évidence entre autres, grâce à sa participation à des événements spéciaux. Brian continue son action dans l'esprit de la fondatrice.

IV.4.2.1 : Créer un répertoire diversifié

En cette matière, l'époque précurseure à la naissance des GBC, soit celle des Ballets Chiriaeff, a été riche d'enseignement pour Mme Chiriaeff pour évaluer les clientèles auxquelles elle s'adresse et l'orientation à donner à ses premières oeuvres. Les nombreux collaborateurs avec lesquels elle a été appelée à travailler lui ont bien fait comprendre le type de public auquel elle doit s'adresser : « Elle parle avec ferveur des rencontres avec Michel Perrault (qui deviendra le premier directeur musical de la compagnie), le musicien Pierre Mercure et le réalisateur Jean Boisvert » (Breniel, 1987). Déjà, à 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 rejoindre le plus de monde possible : (a) combiner des œuvres accessibles avec des œuvres plus

⁶³ Par exemple comme l'a fait le BNC en développant son répertoire autour des grandes œuvres du répertoire des ballets romantiques.

complexes dans un même programme de soirée, (b) élaborer un produit original et (c) tenter d'y refléter la culture canadienne-française.

Elle met en pratique son expérience de pédagogue et de communicatrice pour charmer son premier public, celui de la télévision, et rencontrer ainsi les trois aspects de la mise en œuvre de son objectif :

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)

De surcroît, son expérience européenne lui a donné une plus grande facilité à développer un travail de création originale plutôt que de remonter les œuvres du répertoire romantique qu'elle connaît peu et qu'elle n'a jamais dansées. Ses plus grandes influences sur le plan artistique (Massine et Fokine) ont été des modèles et les pères d'une révolution chorégraphique originale du XX^e siècle. Elle les rejoint à plusieurs égards, entre autres en ce qui concerne l'idée que l'œuvre doit être cohérente sous tous ses aspects et que sa composition doit être associée à celle d'artistes d'autres disciplines artistiques :

The dance need to be a mere divertissement introduced into pantomime. In ballet the whole meaning of the story can be expressed by dance. Above all, dancing should be interpretative...it should express the whole epoch to which the subject of the ballet belongs. The music must be equally inspired...it is necessary to create a form of music which expresses the same emotion as that which inspires the movement of the dancer. The harmony which these dances must have with the theme, the period and the style, demands a new view-point in the matter of decoration and costume. In place of the traditionnal dualism, the ballet must have complete unity of expression, a unity which is made up of a harmonious blending of the three elements-music, painting and plastic arts. Through the rythms of the body the ballet can find expression for ideas, sentiments, emotions. The dance bears the same relation to gesture that poetry bears to prose⁶⁴ ... (Chiriaeff in Williams, 1978)

⁶⁴ L'auteur précise que ces paroles sont de Michel Fokine mais il ne donne pas la référence.

Ainsi, son approche populaire allie ses compétences, les conseils de ses collègues artistes canadiens-français et son intuition de ce qu'il faut mettre en scène pour séduire. Elle crée, mais utilise aussi des extraits de répertoire romantique le plus souvent remontés par Eric Hyrst ou Anton Dolin. Les créations originales sont dramatiques ou amusantes, puis leur contenu oscille entre des thèmes traditionnels, abstraits ou inspirés de légendes canadiennes.

La stratégie des trois éléments conjugués n'a pas pour but unique de gagner le cœur des canadiens-français. Cette option permet également d'utiliser des danseurs en dépit de leur inexpérience de scène et leur manque de technique dans des œuvres chorégraphiques originales où la pantomime et la danse folklorique peuvent pallier les faiblesses de virtuosité :

Les Grands Ballets Canadiens ont présenté l'autre soir un spectacle magnifique qui a été presque d'un bout à l'autre un émerveillement. Que cet émerveillement soit provoqué avec des moyens chorégraphiques qui ne vont pas puiser dans le vocabulaire de la haute virtuosité n'importe pas du tout. Ce qui importe c'est que ce spectacle fut de l'art. (Vallerand, 1959)

Les résultats sont présentables, en général assez bien reçus et ils satisfont les aspirations nationales de l'époque, du moins pour un certain temps : « Les Grands Ballets Canadiens, par cette soirée chargée de pensée, d'invention et de théâtre au sens le plus riche du terme, nous confirment dans la conviction que nous possédons à Montréal une compagnie de ballet qui est devenue un élément essentiel, irremplaçable, de notre vie artistique » (Vallerand, 1960).

Les différentes programmations consistent en un savant dosage de créations et d'extraits de répertoire. Elles incluent, avec parcimonie, des « extraits » du répertoire romantique. Les œuvres originales côtoient de courts moments de ballets comme le pas de deux de *Don Quichotte* et celui du deuxième acte du *Lac des Cygnes*⁶⁵. Certains danseurs solistes de la compagnie comme Eric Hyrst, Milenka Niederlova ou Eva von Gencsy ont l'expérience et la formation pour interpréter de tels extraits.

⁶⁵ Œuvres qui font partie du programme présenté en 1960 à la Comédie Canadienne le 11 janvier (programme de la soirée).

En alternant les chorégraphies de création plus narratives et simples dans leur travail gestuel et celles plus exigeantes et complexes des ballets romantiques connus, Mme Chiriaeff s'assure de plaire à tout le monde durant une même soirée. Elle montre aussi le calibre des danseurs et leur polyvalence. Si on en croit les programmes des premières années, les ballets sont toujours de courtes pièces et on peut en voir jusqu'à sept différents lors d'une même soirée⁶⁶. Elle confie à sa biographe Nicole Forget (2005) : « Il faut réchauffer le public. Ne jamais donner la pièce principale au début, à moins que ce ne soit un ballet en trois actes mais l'orchestre a toujours l'ouverture. Il faut finir si possible avec quelque chose d'enjoué, de très dansant, divertissant. Comme un peu de champagne » (manuscrit, partie II, p. 207).

Dès le début des activités des GBC, il y a une œuvre originale d'inspiration folklorique québécoise ou canadienne dans chacun des programmes⁶⁷. Ces créations font appel au travail d'artistes d'ici : peintres, musiciens, scénographes, créateurs pour la scène. Leur succès est plutôt mitigé. Par exemple, le ballet *Bérubé* (1960) de Brydon Paige, inspiré d'un poème de Guy Maufette, est une création originale sur une musique de Michel Perrault, avec des décors de Robert Prévost. Plutôt sombre et difficile d'accès à cause de son propos psychologique, la création aura une courte vie de scène. Dès la saison d'après, elle n'est plus programmée même si elle figure toujours au répertoire de la compagnie (répertoire de la compagnie des GBC de 1998).

L'idée d'insérer des pièces originales, à contenu folklorique canadien est espacée au fil des saisons. On tourne toujours autour des mêmes thèmes :

All these Canadian folk ballets seem to have the same plot and the same choreographic design. Michel Perrault's contrapuntal arrangement of old French tunes was skilful and very agreeable, but the very familiarity of the melodies deepened the impression that the ballet was an old friend in new guise (Johnson, 1961).

Mme Chiriaeff garde l'idée de s'inspirer de légendes du terroir mais dorénavant, les essais seront dispersés au fil des saisons. En même temps, la compagnie continue de faire appel à des artistes d'ici pour participer aux autres créations.

⁶⁶ Programme de la soirée du Her Majesty's du 14 au 18 février 1961.

⁶⁷ 1958 : *Suite canadienne*; 1960 : *Bérubé* et *Sea Gallows*; 1961 : *Belle Rose* (programmes respectifs de soirée de ces années).

À mesure que le niveau technique de la compagnie atteint un certain degré de virtuosité, les œuvres prennent de l'ampleur. Elles occupent un plus grand temps de soirée et leur capacité à raconter des histoires, drôles de surcroît, sont tirées d'un répertoire plus classique. En 1961, la *Fille mal gardée* est un succès. *Le Bal des Cadets* (1963) pendant longtemps clôt les spectacles et laisse une atmosphère de détente, d'amusement. Les spectateurs comprennent l'histoire dans laquelle des personnages, plus grands que nature, alternent le travail de pantomime et de danse et permettent au spectateur de suivre la trame narrative. Dès 1963, l'orchestre accompagne la compagnie lors de ses représentations à la PdA.

On ne renonce pas pour autant à créer des œuvres originales, reflète de la culture du Québec à l'époque de la Révolution tranquille. On ne renonce pas non plus à produire un répertoire varié dans lequel alternent des compositions dramatiques ou abstraites et d'autres, plus légères. Dorénavant, les thèmes sont qualifiés de québécois et non plus de canadiens-français comme c'était le cas avant la Révolution tranquille.

La venue de Fernand Nault en 1965 maintient l'objectif à trois volets de développement d'un public adulte déjà inscrit dans les volontés de Ludmilla, mais la compagnie se tourne vers une création plus contemporaine à thèmes plus universels. L'identité québécoise passe davantage par sa capacité à inscrire sa danse dans des préoccupations partagées à une grande échelle et à une culture de danse internationale, liée à un courant néo-classique qu'ont amorcé George Balanchine aux États-Unis et Maurice Béjart en Europe. Fernand Nault, du fait qu'il vivait à New York pendant 25 ans a été en contact avec George Balanchine et ses œuvres. Il est plausible de penser qu'il ait été influencé par le chorégraphe.

Les chorégraphes peuvent dorénavant décomposer le mouvement pur du ballet académique dans les chorégraphies, choisir des thèmes liés à la spiritualité, la mort et l'amour dans des sens métaphoriques (avec des traitements plus modernes que les amours inaccessibles romantiques), danser sur des musiques électro-acoustiques⁶⁸ et accaparer une soirée complète avec un seul ballet ou seulement quelques-uns. C'est l'époque des œuvres longues et monumentales (à grand déploiement) des GBC. Comme nous avons pu

⁶⁸ Maurice Béjart a été le premier à utiliser ce genre de musique avec la création de *Messe pour le temps présent* en 1967.

le constater le nombre de danseurs a aussi augmenté pour soutenir l'ampleur des productions.

La venue de Brian Macdonald suit la même règle sous les mêmes trois volets. Il croit au développement d'un produit typiquement canadien et son travail de créateur va dans le même sens pour diversifier les genres présentés au public : « Il est parfois difficile d'être frais chaque soir, mais il le faut. Pour le public, il ne doit jamais y avoir de routine » (Macdonald in Gingras, 1987).

Lui aussi crée pour la compagnie en collaboration avec des artistes canadiens et se fait un point d'honneur de respecter la règle :

When les GB go to New York or Japan what people want to see is what is original to our country. They don't want to see American or British ballet. [...] You don't go to Salzburg and play Mozart. You go to Salzburg and play Harry Freeman and Murray Schafer. People need to identify with their own country and their own land. (Macdonald in Mirolla, 1983)

Macdonald organise des programmes dans lesquels il inclut plus de pièces chorégraphiques que du temps de Fernand Nault. Sous son règne, on revient à une possibilité de quatre à cinq œuvres par représentation car le momentum de ses explorations chorégraphiques donne lieu à des œuvres plus courtes que celles de son prédécesseur. Son désir d'explorer plusieurs genres à la fois est manifeste, si on fait le compte de tous les ballets de sa création du temps de sa direction artistique et de ses déclarations :

You must not let yourself get in the position of so many choreographers of cutting the same piece of cloth over and over again. [...] Now I am doing less, more carefully. I want to restrict myself to only one or two pieces a year that have real value. I used to just push the button and out would pop another ballet. Of course one's personal artistic characteristics carry over from one ballet to another. But you have to renew yourself constantly. (Macdonald in Heller, déc. 1971).

Cela étant dit, Brian Macdonald s'inscrit dans la même lignée de pensée que ses prédécesseurs en ce qui concerne l'originalité, la diversité et la pertinence des œuvres à inclure au répertoire :

Ce que je crée ne doit pas être faux. Cela ne doit pas être désincarné comme ce qui se fait au Royal Ballet de Londres, mais

ressembler à ce que l'énergie physique des Américains leur ont permis de créer d'original dans leur propre pays. Là-dessus je m'entends beaucoup avec Ludmilla (Chiriaeff) – qui ne cesse de parler de danse au Québec – ce pour quoi il faut reconnaître qu'elle a tant fait en 25 ans. Avec Fernand Nault aussi, qui a travaillé avec les mêmes vues et les mêmes bases. (Macdonald in Brousseau, sept. 1974)

Ainsi, le développement d'un public adulte durant les vingt premières années de la compagnie a gravité autour des trois stratégies énoncées au début : l'accessibilité avec des œuvres plus abstraites, un produit original ou nouveau pour le public montréalais et des œuvres reflétant la culture des gens d'ici.

IV. 4. 2. 2 : Réaliser des tournées

Un deuxième objectif opérationnel de la compagnie vise à développer son public sur les scènes régionale, nationale et internationale. Le choix de faire des tournées avec un répertoire hétéroclite n'est pas étranger à sa popularité nord-américaine plutôt rapide dès le début de son existence et aura probablement sauvé la compagnie⁶⁹ d'une mort certaine en 1962.

Les tournées ont eu un impact sur la popularité de la compagnie et sur sa capacité à se faire reconnaître comme un joueur majeur du développement culturel du Québec. La compagnie des GBC a été considérée comme une ambassadrice importante du Canada à l'étranger. Les tournées ont permis à Mme Chiriaeff de marquer des points sur les plans politique et artistique, mais elles ont exigé aussi des replis stratégiques. Nous retenons trois tournées particulièrement déterminantes dans le parcours historique des GBC. Elles ont été névralgiques pour la suite des décisions entourant la compagnie : le festival de Jacob's Pillow en 1959, la tournée en Europe en 1969 et celle d'Amérique du Sud en 1977. Dans les deux premiers cas, deux événements vont provoquer une tournée, dans le troisième cas, une tournée provoquera un événement.

⁶⁹ Nous allons aborder le sujet en détail quand nous expliquerons les rapports des GBC avec le CAC.

A) Jacob's Pillow

La première sortie de la compagnie, à l'aube de son existence, a lieu chez nos voisins du Sud. Après une seule saison de quelques représentations, Ted Shawn⁷⁰ l'invite à se produire au prestigieux festival de Jacob's Pillow⁷¹ au Massachusetts à l'été 1959. L'invitation ne se refuse pas. Le directeur, surnommé « Papa Shawn » par les danseurs de tout le continent, invite la jeune compagnie à ce festival déjà reconnu à l'époque, en Amérique du Nord, comme un passage obligé vers la reconnaissance.

Toujours à l'affût de nouveaux talents qu'il désire faire connaître, Ted Shawn a vent de la naissance d'une nouvelle troupe de danse à Montréal. Il se fait envoyer, à New York, une bobine kinéoscopique du travail de la compagnie. Charmé, il fait lui-même une visite aux GBC pour vérifier la qualité du produit et engage les vingt danseurs pour clore la saison du festival les 27, 28, et 29 juillet de l'année 1959.

La presse montréalaise ne manque pas d'annoncer l'événement. Elle pêche toutefois par ignorance quand elle annonce que c'est la première fois qu'une compagnie canadienne s'y présente (*La Presse*, 29 août 1959). Le BNC s'y était produit les 4 et 5 août 1953, à peine deux ans après sa fondation (Neufeld, 1996).

Le succès est retentissant. La critique américaine est élogieuse et confirme le choix de Ludmilla à privilégier un produit original qui met en valeur les qualités expressives de ses danseurs et démontre la vitalité de la jeune compagnie par des œuvres qui ne sont comparables à rien d'autre. Mme Chiriaeff évite toute comparaison chorégraphique peu flatteuse, compte tenu du manque d'expérience de plusieurs de ses danseurs. On insiste sur la jeunesse et l'enthousiasme de la compagnie :

Lilian Moore (1959), du *New York Herald Tribune* a dit que les représentations de cette troupe étaient marquées par un caractère attirant d'intimité et de simplicité. Elles se distinguaient par la fraîcheur, l'enthousiasme et la jeunesse. Richard V. Happel, critique du *Berkshire Eagle*, de Pittsfield, Mass. a parlé de

⁷⁰ Ted Shawn est considéré comme le père de la « Modern Dance » américaine. Partenaire et mari de Ruth St-Denis, il a contribué à mettre sur pied la première école de formation en danse moderne (Bennington College, 1934) où se sont côtoyés les Martha Graham, Doris Humphrey et Charles Weidman, première génération de danseurs modernes.

⁷¹ Le festival en 1959 en est à sa 27^e saison. Cette ancienne ferme dans les montagnes du Berkshire a été baptisée de son nom par des colons du XVIII^e siècle. « Depuis sa création, le festival a présenté plus de cent premières œuvres chorégraphiques et a présidé à de nombreux débuts. » (*La Presse*, 22 août, 1959).

l'originalité de la compagnie. John F. Kyes de *l'Evening Gazette*, Worcester, Mass., souligne que le Canada a envoyé une troupe de ballet superbe. Il a souligné l'élégance, l'énergie et la formation solide de l'ensemble. Wayne C. Smith dans le *Springfield Sunday Republican* estime que les GBC sont l'expression artistique de l'esprit et de la culture du peuple canadien-français dans le domaine de la danse⁷². (*La Presse*, 3 sept. 1959)

On fait aussi l'éloge de l'originalité de la troupe:

It does not model itself on any for the longer-established companies and does not rely on warmer-over versions of those standard works which are so often considered box-office necessity. All the ballets on this production were created for the company and, though they were uneven in quality, it was a pleasure to anticipate the rise of each curtain, knowing that what followed would be completely new and have the merit of surprise. (Manchester, 1959)

La presse perçoit « une originalité canadienne ». Que connaît-elle de la danse au Canada ? Peut-être la venue du BNC en 1953, spécialisé dans la reconstruction des grands classiques, a-t-elle laissé une impression spécifique de ce qu'est la danse au Canada ? Le produit original des GBC contraste largement avec son pendant ontarien. Fait-elle référence à la programmation ? Fort probablement : les chorégraphes et concepteurs (éclairages, décors, costumes et musiques) sont majoritairement du Québec. Cependant rien ne permet d'affirmer que le contenu soit canadien, sauf en ce qui concerne le ballet *Sea Gallows*, inspiré d'une légende de la Nouvelle-Écosse (*La Presse*, août 1959).

M. Manchester (oct. 1959), du magazine *Dance New's* manifeste une appréciation plutôt négative de toutes les pièces chorégraphiques de la compagnie des GBC et de celles des autres compagnies, comme dans le cas de l'article précédent. Seuls les danseurs trouvent grâce à ses yeux. Leur présence, leurs qualités techniques (pour les solistes) et surtout expressives ont fait apprécier le spectacle. Tous les solistes sont nommés : Eva von Gencsy, Margaret Mercier, Milenka Niederlova, Véronique Landory, Eric Hyrst, Brydon Paige et John Stanzel.

Le succès des GBC à Jacob's Pillow sera celui de la fraîcheur et de la jeunesse, vision plutôt conforme à l'idée de Ted Shawn du Canada artistique de l'époque. Le contraste est

⁷² Nous avons vérifié l'article original de chacun de ces auteurs et la traduction reflète adéquatement selon nous la teneur des propos de chacun.

grand avec la présentation du répertoire du BNC soucieux de reproduire le mieux possible les grands ballets romantiques. Quoi qu'il en soit, « Papa Shawn » insiste, plusieurs fois plutôt qu'une, sur les qualités d'ambassadeurs du Canada que présentent les GBC en terre américaine. Un journaliste inconnu traduit ses propos et cite :

Les Grands Ballets Canadiens font honneur au Canada et sont représentatifs des Canadiens.[...] Maintenant, tous les Canadiens peuvent être fiers de la façon dont les Américains ont reçu la jeune compagnie de ballet du Canada pour ses débuts aux Etats-Unis. [...] Cette compagnie reflète la verve, l'éclat, l'entrain et la vitalité du Canada. (Shawn in *La Presse*, sept. 1959)

L'occasion est inespérée mais elle engendre aussi des problèmes de taille. À cette étape de développement de la compagnie, il n'existe pas d'infrastructure pour supporter un tel voyage. Au-delà des fonds à trouver, il n'y a pas de personnel technique employé sur une base régulière et la compagnie ne possède pas d'équipement de scène.

Plusieurs personnes conjuguent leurs efforts pour suppléer au manque de ressources :

M. Paul Boudreault de CKAC a nolisé un avion pour transporter la troupe et le personnel nécessaire aux représentations. [...] Les costumes et les décors ont voyagé avec Gervais Transport et Ludmilla a dû faire appel à Québec pour une subvention spéciale couvrant le déficit qu'elle entrevoit même avant le départ pour les États- Unis. (Forget, 2006, p. 333)

Ted Shawn invite la compagnie une deuxième fois à l'été 1960. La presse américaine confirme largement son coup de cœur en qualifiant la jeune compagnie la meilleure sur le continent nord américain (*Le Devoir*, 15 juil. 1960). L'engouement n'est pas partagé par tous. Walter Terry (juillet 1960), important critique newyorkais se plaint des choix chorégraphiques: « ...it was up and down with Les Grands Ballets Canadiens. At the worst, the company and its choreography were woefully amateurish and effortful, but at the best, one found freshness, energy, attractiveness and fundamental talent. »

Mme Chiriaeff justifie une demande de fonds supplémentaires pour participer au festival de Jacob's Pillow. Elle signale que leur présence au festival sera suivie, à l'automne, d'une tournée en sols américain et canadien⁷³. Malgré un déficit accumulé de 18 210 \$,

⁷³ La tournée les mènera à New York, en Pennsylvanie, en Ohio, au Michigan, en Indiana, en Illinois au Kentucky, en Iowa et en Virginie occidentale (*La Presse*, 17 sept. 1960).

elle se tourne vers le Secrétariat de la province⁷⁴, pour réclamer une aide supplémentaire (FALC). Avant même d'avoir obtenu la réponse, elle organise la tournée américaine. Le financement lui sera finalement accordé, malgré le changement de gouvernement⁷⁵, mais bien après les élections.

La persistance de la directrice artistique à réaliser des tournées malgré le manque cruel d'organisation et de fonds n'est pas anodine. Mme Chiriaeff a compris que la reconnaissance est tributaire de l'influence et de l'appui des détenteurs de la notoriété et de la crédibilité au sein du milieu de la danse et en périphérie : les impresarii et les compagnies de diffusion, organisateurs des tournées à vocation artistique. Ces différents partenaires l'aideront à asseoir le prestige de sa compagnie et à donner de la crédibilité auprès des organismes subventionnaires. D'autant plus qu'originaire du vieux continent, Ludmilla a expérimenté le proverbe : « Nul n'est prophète en son pays! » Ted Shawn lui offre une opportunité en or de se faire valoir et de gagner en crédibilité. Elle décide de saisir l'occasion et de frapper un grand coup.

Elle tirera tous les avantages possibles d'un engouement soudain et passager. Les subventions passeront du simple au double au provincial et au fédéral (annexe VIII), entre les saisons 1957-1958 et 1960-1961. Sa popularité et son initiative vont, en quelque sorte, faire grimper les subventions reçues du nouveau gouvernement du Québec de Jean Lesage et celle du CAC. Elle tapisse le programme souvenir de la compagnie de la saison 1960-1961 de critiques élogieuses des journaux américains. Enfin, elle convoque une conférence de presse durant laquelle elle passe plusieurs messages importants relatés par les journalistes. Un article important en fait foi. Il s'intitule : « L'expérience des Grands Ballets Canadiens FAUT-IL TOUJOURS S'EXILER POUR ATTEINDRE LA GLOIRE^{76?} » Mme Chiriaeff relie son passage au festival et son triomphe pour justifier la tournée américaine qui a suivi⁷⁷. Ainsi, le gouvernement du Québec a eu raison de la subventionner car elle se considère une ambassadrice importante du Canada :

⁷⁴ Lettre à M. Raymond Douville sous-secrétaire de la province datée du 9 juin 1960.

⁷⁵ Le gouvernement d'Antonio Barrette a été battu par le parti libéral de Jean Lesage le 22 juin 1960.

⁷⁶ L'article en question occupe une pleine page du journal *La Patrie du Dimanche* (Maitre, 11 déc. 1960).

⁷⁷ La première tournée est née de sa propre initiative. Elle est plus prudente quand elle s'adresse aux politiciens à qui elle demande un surplus de fonds. Elle ne fait aucunement mention d'une demande américaine ou d'un producteur quelconque. Réf. lettre à M. Raymond Douville sous-secrétaire de la province datée du 9 juin 1960. À sa biographe, elle explique que l'initiative vient d'elle (Forget, 2005 manuscrit, partie II, p. 203).

La critique a été partout élogieuse ainsi que le prouvent de nombreuses découpures de presse, poursuit Mme Chiriaeff en nous les montrant et son intérêt a été manifeste ainsi qu'elle l'a souligné à maintes reprises et en maints endroits, à l'égard d'une troupe de ballet venant du Canada français et dont le genre et la conception différents étaient remplis de verve et de chic français. (Maitre, déc. 1960)

En revanche, par la déclaration suivante tirée de la même conférence de presse, elle manifeste à mots couverts le manque d'appui du gouvernement fédéral qui subventionne peu les GBC, comparativement au BNC⁷⁸ : « Nous avons eu là-bas un accueil dépassant toutes nos prévisions et bien que ne connaissant absolument personne aux États-Unis, l'on a parlé de nous en bien comme on l'a rarement fait au Canada jusqu'à présent » (Idem).

Elle place sa compagnie sur l'échiquier nord-américain à titre de joueur majeur de la culture canadienne. Elle évoque la tournée de 1960⁷⁹ et celle prévue pour 1961 sous les auspices de la Columbia Artists Management, prestigieuse compagnie de tournées. Cette dernière a produit en Amérique de Nord plusieurs compagnies de danse professionnelle européennes importantes depuis les trente dernières années⁸⁰. Aussi, elle assied sa valeur sur la reconnaissance manifestée par Ted Shaw en le citant : « Le Canada et le Canada français en particulier peuvent être fiers de posséder une troupe comme la compagnie des Grands Ballets Canadiens, qui leur fait grandement honneur. » (Forget, 2006, p. 333-334) Les propos rapportés par Mme Chiriaeff diffèrent légèrement de ceux émis par Ted Shawn. Jamais il n'a mentionné le « Canada français » dans ses déclarations. Cette interprétation permet à Ludmilla de faire valoir sa compagnie comme une troupe importante, mais surtout originale et sans *alter ego* dans le reste du Canada. Finalement, avec l'expérience de 1959, les GBC ont développé rapidement un réseau de tournées nord-américaines. Ce réseau durera les vingt années de notre étude.

⁷⁸ Le rapport annuel du CAC montre que le BNC reçoit pour la saison 1959-1960, 100 000 \$ comparativement à 15 000 \$ pour les GBC : « pour faire des tournées et donner 3 représentations aux enfants. »

⁷⁹ La compagnie a fait une tournée à travers le Québec et les provinces de l'Atlantique : 13 villes et 5 provinces.

⁸⁰ Columbia Concerts Corporation a été fondée en 1930 à New York. Elle devient la Columbia Artists Management en 1948 (www.cami.com).

Mme Chiriaeff a atteint trois objectifs : obtenir le support financier des gouvernements, atteindre la reconnaissance de ses pairs⁸¹ et susciter l'admiration de la population⁸². Sa stratégie a été payante. Elle utilisera la même pour la deuxième étape de développement d'un réseau de tournées de sa compagnie, mais elle n'obtiendra pas le même succès.

B) L'Europe

Les événements se déroulent de la même façon que la première tournée d'envergure. D'abord, un spectacle produit un impact important (cette fois-ci sur la scène montréalaise). Il ouvre une porte à la compagnie pour réaliser une percée encore plus significative. Le succès des ballets *Carmina Burana* et *Giselle*, présentés à l'Exposition universelle de 1967, sera le moteur d'un lancement européen. Les deux œuvres occupent chacune presque toute une soirée contrairement aux habitudes de la compagnie et elles marquent de ce fait, un changement dans la façon de prévoir et programmer un spectacle. Cependant, il faudra encore quelques années pour réaliser le rêve. La deuxième tournée importante de la compagnie est celle de 1969 en Europe. L'Amérique du Nord connaît les GBC, le triumvirat Nault-Chiriaeff-Luft⁸³ désire aussi conquérir le vieux continent.

En 1966, Mme Chiriaeff caresse le projet de créer un ballet de facture plus contemporaine qui pourrait combler une soirée complète :

Elle m'a parlé de faire une soirée entière avec un seul ballet. Le projet original c'était *Ti-Jean*. Elle devait le faire elle-même. Finalement elle m'a donné le projet. Moi, je ne le sentais pas du tout. Je lui ai dit : « Je ne peux pas ! » Alors, elle m'a dit : « Qu'est-ce qu'on va faire ? » Je lui ai dit : « J'ai fait un ballet au Kentucky qui s'appelle *Carmina Burana*. Ce sont des poèmes du XIII^e siècle qui traitent de l'amour, du printemps... J'ai fait la première partie, je lui ai montré et elle a trouvé ça formidable. » (Nault, 2005)

L'envergure d'un tel projet commande des fonds à la hauteur de ses aspirations. L'Exposition universelle s'en vient et aussi le 10^e anniversaire de la compagnie.

⁸¹ Entendons les gens du BNC qui la regardent de haut et ceux du RWB qui la voient comme une rivale.

⁸² En comparaison, le BNC n'a jamais fait grand cas de son passage à Jacob's Pillow. Il en est fait mention sur une seule ligne de la présentation de la compagnie par Celia Franca dans le programme de la saison 1953-1954. Aucun battage médiatique n'a entouré l'événement par la suite (Newfeld, 1996, p. 63).

⁸³ Si on tient compte du moment où arrive Fernand Nault dans l'histoire de la compagnie en 1965, nous pouvons présumer qu'il adhère au projet du couple de conquérir l'Europe.

Des fonds attribués par le gouvernement fédéral sont maintenant disponibles pour souligner le centenaire de la Confédération. Il s'agit de saisir l'occasion pour créer une œuvre d'envergure. Ce sera *Carmina Burana*, de Fernand Nault. Financer décors, costumes, engager chanteurs solistes et chœurs en plus des musiciens de l'orchestre demande beaucoup d'argent. De plus, la compétition sera importante lors de l'Exposition universelle de 1967. De grandes compagnies de danse sont attendues à Montréal pour l'événement comme nous l'avons vu précédemment. Il faut encore une fois marquer l'esprit populaire et démarquer les GBC de leurs compétiteurs.

Mme Chiriaeff obtient un financement de 70 700 \$ de la Commission du Centenaire. Il servira à monter un spectacle imposant pour l'événement. Officiellement, l'argent doit servir à créer des ballets à saveur québécoise, mais *Carmina Burana* en sera l'œuvre maîtresse. Étrangement, le montant de la subvention correspond exactement au coût de la production de *Carmina*⁸⁴. Cette dernière est testée à Montréal à l'automne 1966 en même temps que les deux ballets officiellement subventionnés (*La Corriveau* et *Pointes sur glace*) en plus du ballet *Giselle*, monté par Anton Dolin.

La réception critique est décevante au sujet des ballets de commande. Par contre, elle est élogieuse sur *Giselle* et enthousiaste à propos de *Carmina*⁸⁵. Pierre Dupuy (1972), Commissaire Général écrira au sujet de l'œuvre présentée au Pavillon de la jeunesse de l'Expo 67 :

Les Grands Ballets Canadiens nous ont réservé une belle surprise avec *Carmina Burana*. C'est l'œuvre qui correspond le plus intimement à Terre des Hommes. Je ne sais trop comment féliciter le directeur artistique, Madame Ludmilla Chiriaeff, de ce choix qui révèle chez elle la profondeur d'inspiration exceptionnelle. Après ce spectacle, nous étions sûrs que le Canada figurait parmi les plus grands ensembles dont nous étions les hôtes.
(pp. 217-218)

Une tournée américaine à l'automne 1967 confirme l'engouement autour du ballet *Carmina* (AIT). La tournée a conduit la compagnie dans vingt États américains d'ouest en est et du nord au sud avec taux d'occupation de 90 à 100 % des salles de spectacle (Maitre, 1967).

⁸⁴ Le montant est annoncé dans un pré-papier de Gingras (12 nov. 1966).

⁸⁵ La facture chorégraphique est d'inspiration néo-classique dans un esprit médiéval : elle ne recèle aucune saveur québécoise. Le ballet *Giselle* l'est encore moins.

Entre temps, la venue d'Alicia Alonso dans le cadre des présentations officielles de l'Exposition universelle a rehaussé le spectacle et a consacré la capacité de la compagnie à présenter des ballets du répertoire classique. Comme il a été mentionné auparavant, sa participation à une production des GBC a généré la venue d'un grand nombre de critiques du monde entier qui assisteront aux spectacles des GBC et ceux des autres compagnies⁸⁶. On peut croire que maintenant la compagnie est davantage connue sur un plan international, du moins du côté du réseau des gens de la critique en danse. C'est remarquable à l'époque⁸⁷. Une telle ouverture devrait inciter les journalistes à se déplacer pour voir les GBC quand ils se présenteront en Europe ou en Amérique.

Le fruit est mûr pour envisager une tournée européenne et devenir ainsi la deuxième compagnie de ballet canadienne à se produire en Europe⁸⁸. Le projet s'est concrétisé au lendemain du succès de la compagnie à l'Exposition universelle. Le ministère des Affaires extérieures du Canada finance la tournée pour cette raison : « Sans *Carmina*, il n'y aurait pas eu de tournée⁸⁹ » (Luft, 2005). Ludmilla sait fort bien qu'elle n'a aucune chance d'y faire sa marque avec le répertoire des grands classiques. À l'époque, le couple mythique de la danse Rudolf Noureev/Margot Fonteyn interprète tous les ballets du répertoire romantique et représente la mesure de l'excellence dans l'interprétation de ce type d'œuvre en Occident. Ludmilla connaît le degré de virtuosité auquel les européens sont habitués (Ross, 1969) et elle est consciente des standards plutôt moyens de sa compagnie.

Toujours avec l'aide et les bonnes idées de Fernand Nault⁹⁰, elle concocte le projet de monter les *Trionfi*, trilogie musicale de Carl Orff. M. Nault a déjà vu le *Carmina Burana*

⁸⁶ À l'époque, il n'existe pas encore de festivals de danse canadiens qui regroupent plusieurs troupes d'envergure internationale. C'est une aubaine pour un critique d'assister à la présentation d'un grand nombre de compagnies différentes.

⁸⁷ Plus que maintenant, on constate que les critiques de cette époque connaissent le ballet très bien par la façon dont ils la décrivent. De plus, les genres de danse sont moins hétérogènes. Le nombre de spectacles étant moins importants, les journalistes assurent une couverture médiatique complète (pré-papier, critique et suivi des œuvres). Cette constatation est aussi faite par Smith (2000).

⁸⁸ Le RWB est la seule compagnie à l'avoir fait auparavant dans le cadre du festival du Commonwealth et le BNC ne s'y produira qu'en 1972 (Neufeld, 1996).

⁸⁹ Selon Uriel Luft, c'est grâce à l'imprésario Sarfati, qui, grâce à ses relations, a réussi à obtenir les subventions nécessaires du gouvernement canadien (Luft, 2005).

⁹⁰ Il ne veut pas créer les deux autres ballets de la trilogie de Carl Orff parce qu'il croit que ce serait trop redondant sur le plan chorégraphique (Nault in Gingras, 15 fév. 1969).

de John Butler⁹¹ aux États-Unis et il sait qu'il a réalisé *Catulli Carmina*, la deuxième partie des *Trionfi*. Norman Walker avait lui aussi créé *Triomphe d'Aphrodite* (troisième partie de la trilogie) auparavant. Comme les œuvres existent déjà, elles seront montées plus rapidement.

Le MAC accorde une subvention spéciale à la réalisation des deux nouveaux ballets⁹². Le projet de la tournée européenne est annoncé en conférence de presse dès novembre 1967 (Maitre), mais il n'est pas fait mention des deux autres sections de la trilogie. En juin 1968

(*La Presse*, le 1^{er} juin 1968), la partie du projet européen est rendue publique. Entre les deux moments, Mme Chiriaeff et M. Nault ont mûri la programmation de façon à ce qu'elle frappe l'imagination.

Le projet artistique dépasse tout ce qui a été fait auparavant dans l'histoire de la compagnie et bien au-delà : « La plus importante [production] pour les Grands Ballets mais la plus importante, je pense jamais montée à Montréal, et même au Canada, pour ne pas dire en Amérique, dans le domaine du ballet en tout cas » (Nault in Gingras, 15 fév. 1969). Bien que M. Nault n'ait pas voulu chorégraphier les trois partitions, les collaborateurs sont les mêmes pour les trois œuvres de la trilogie : Robert Prévost aux décors et François Barbeau aux costumes. Cela crée une certaine unité conceptuelle et coupe les prix. Le montage financier s'est fait sur une longue période : subvention spéciale pour *Carmina* en 1966, subvention spéciale pour les deux autres œuvres en 1968, œuvres à petit budget pour le reste du programme et un budget de dépenses de tournée défrayées par le gouvernement fédéral bouclé le tout⁹³. Il aura fallu à Ludmilla quatre ans pour préparer une programmation d'une si grande envergure et offrir aux GBC une première tournée européenne.

⁹¹ John Butler, chorégraphe américain, a fait le succès du Harkness Ballet et du Pennsylvania Ballet. Il a aussi travaillé en Europe avec le Nederland Dans Theatre et il a été directeur artistique du festival de Spoleto, section italienne.

⁹² Programme souvenir de la compagnie de 1968-1969.

⁹³ Il y a contradiction entre les propos de Nault et les affirmations de Luft. Selon M. Nault, ce sont les fonctionnaires fédéraux qui sont venus voir le ballet *Carmina* et qui ont décrété qu'il fallait absolument le présenter en Europe (Nault, 2005). Cela étant dit, rien n'empêche que Sarfati ait incité les fonctionnaires fédéraux à aller voir le ballet et à faire des représentations pour qu'il soit au cœur d'une tournée européenne.

Les autres œuvres présentées en Europe comprennent : *Thème et variations* de Balanchine⁹⁴, deux œuvres de Brydon Paige, *La couvée* et *Médée*⁹⁵ puis *Divertissement Glazounov* de Fernand Nault⁹⁶. Il est difficile de comprendre ce choix car rien de logique ne le sous-entend. Donc, le plat de résistance sera la trilogie et les autres ballets serviront de faire-valoir en termes de durée et de mise en scène. C'est ce que semble insinuer Claude Gingras (17 fév. 1969) : « Une heure de ce climat [la *Trionfi*] assez difficile d'accès, c'est suffisant. La formule idéale me semble être celle du prochain programme (vendredi soir) : *Triomphe d'Aphrodite*, complété par d'autres ballets du répertoire de la compagnie. »

Une série de spectacles à la PdA se déroule pendant deux semaines en février pour tester tous les ballets ; ceux de la trilogie et les autres. La critique prend son rôle très au sérieux. Les commentaires visent à donner l'heure juste à propos de l'impact des œuvres sur le public européen et sur leur degré de finitude. Gingras dira :

On me trouvera sans doute sévère. Tant pis. Samedi soir, je regardais le spectacle avec d'autres yeux, des yeux plus exigeants peut-être, me disant que bientôt nos Grands Ballets Canadiens seront sur la scène européenne et, qui plus est, défendant le même répertoire. Mieux vaut mettre les choses au point à la maison.
(17 fév. 1969)

L'œuvre la mieux achevée est, selon tous les critiques, *Triomphe d'Aphrodite*. Autant les spectacles de la première semaine (*Catulli Carmina* et *Carmina Burana*) ont montré une compagnie nerveuse et désorganisée dans les ensembles chorégraphiques⁹⁷, autant la troisième partie de la trilogie a charmé par son propos et son exécution : « Je crois qu'il faut remonter à la création de *Carmina* pour retrouver dans un spectacle des Grands Ballets la même perfection » (Gingras, 22 fév. 1969). Pour tous les spectacles, la présence remarquable de Vincent Warren est mentionnée. Des allusions à des similitudes avec le travail de Béjart dans les œuvres de la *Trionfi* sont notées par tous les journalistes (Gingras, Basile, Siskind et Heller, dans leurs papiers du 17 et du 22 fév. 1969). La faiblesse de la chorégraphie de *Médée* et *Mère Courage* est souligné de nouveau : « La

⁹⁴ Imposé par le producteur européen Sarfati que doit danser absolument Melissa Hayden et son partenaire.

⁹⁵ Deux œuvres aux critiques plutôt mitigées (Gingras, 20 déc. 1965).

⁹⁶ Qualifié de « ballet d'école » par Jean Basile (*Le Devoir*, 14 nov. 1966) et décrit comme un rare bonheur par Gingras (*La Presse*, 14 nov. 1966).

⁹⁷ La compagnie a changé le tiers de ses danseurs à l'automne précédent (comparaison des noms des programmes de saison entre la saison 1967-1968 et 1968-1969).

Médée de Brydon Paige est un ballet moderne qui ne l'est déjà plus... » (Gingras, 22 fév. 1969) ; « Quant à *la Couvée* [...] je me demande si on peut vraiment parler de 'ballet' » (Gingras, 24 fév. 1969). Par contre, la distribution montréalaise de *Thème et variations* est louangée par la presse francophone et décriée par la presse anglophone : « The opening *Thème et variations* does not show the company at its best... » (Heller, 22 fév. 1969).

Malgré les commentaires formulés dans le but d'aider Mme Chiriaeff à faire ses choix de programmation et à raffiner le travail grandement avancé, rien ne sera changé des œuvres inscrites au répertoire à emporter dans les bagages de la compagnie. Cette dernière s'envole pour Lausanne le 6 mai 1969, pour 10 semaines, avec 41 danseurs, 36 choristes, quatre solistes et cinq instrumentistes (base d'un orchestre à compléter en Europe). Mme Chiriaeff a évalué, avec plus ou moins de précision, les différentes programmations pour satisfaire les différents publics :

À Londres, les gens sont très ballétoomanes. Paris, c'est un autre public. On le gagne ou on ne le gagne pas. Si c'est le coup de foudre, alors ça y est. Si on tombe juste, tant mieux. Tandis qu'à Londres, les gens s'y connaissent, c'est sérieux. Je ne veux pas dire qu'à Paris les gens ne s'y connaissent pas, mais il faut bien tomber, voilà! (Chiriaeff in *La Presse*, 10 mai 1969).

La tournée se déroule en dents de scie avec un succès plutôt mitigé⁹⁸. Plusieurs détails techniques et des facteurs humains vont influencer la performance des interprètes, le succès de la tournée et la suite des événements.

Le premier acteur à l'origine des complications est l'impresario Albert Sarfati. Ses exigences au sujet de l'ajout de danseurs vedettes (imposés) vient à l'encontre de l'organisation familiale habituelle de la compagnie. L'équilibre de la troupe est ébranlé. Les danseurs ont fait un excellent travail artistique à Montréal et pourtant se retrouvent relégués au second plan. Cela n'est rien pour aider le moral des troupes⁹⁹, ni pour créer un esprit de corps devant les difficultés à venir. De telles exigences auront plutôt l'effet

⁹⁸ Mme Chiriaeff est malade. Son médecin lui a fortement déconseillé de partir avec la compagnie (Forget, 2006, p. 423). Elle n'est donc pas dans les meilleures conditions pour prendre des décisions et réagir rapidement aux difficultés éventuelles qui peuvent survenir.

⁹⁹ Sonia Taverner et Richard Beaty ont reçu des critiques élogieuses pour leur interprétation de *Thème et variations*. Ghislaine Thesmar, malgré sa carrière européenne, ne s'est pas démarquée à Montréal des autres danseurs durant son séjour (AIT).

de créer un effritement de la culture « familiale » en place depuis le début et de toucher directement les valeurs de l'institution. Ne pas se faire reconnaître, malgré tout le professionnalisme et la dévotion est un moteur de dissension qui couve. Mme Chiriaeff accepte les conditions de l'imprésario sans prévoir l'effet pervers que cela risque d'engendrer. Sarfati prend des décisions inconsidérées sur le plan artistique et empiète ainsi sur les prérogatives de Mme Chiriaeff. Cette dernière plie, mais réalise après coup les dommages créés sur l'atmosphère du groupe. Comme les critiques britanniques ont été mauvaises, Sarfati s'énerve :

... exige de Ludmilla qu'elle change le programme du gala d'ouverture des Champs-Élysées. Alors, les artistes manifestent leur mécontentement. Il ne s'agit pas que des danseurs mais aussi du chœur et des solistes : « J'aurais dû dire non à Sarfati et m'en tenir au programme que j'avais choisi. »

(Ludmilla in Forget, 2005, manuscrit, partie II, p. 25)

D'ailleurs, il s'avère incompetent : il n'a pas assuré la coordination des orchestres dans les différentes villes, ni fait de publicité suffisante pour attirer le public aux spectacles. Uriel Luft avait été averti à l'avance du manque de professionnalisme de l'imprésario mais il n'a pas cru bon de réagir à une lettre reçue un mois avant le départ :

J'ai appris que votre agent en Europe est un certain SARFATI ou quelque chose du genre. Je n'ai jamais entendu ce nom et je crois connaître tous les imprésarios de renom. Ce qui m'a étonné c'est que ni Mme Vrouska ni Mme von Knorring (ex Diaghilev) n'avaient rien entendu de l'arrivée de votre Ballet à Lausanne, ni aucune de mes nombreuses connaissances dans ce pays. J'ai l'impression que la publicité a été négligée¹⁰⁰.

En fait, Uriel Luft est pieds et poings liés. Albert Sarfati est celui « qui a organisé la tournée en Europe et a réussi par ses relations à (nous) avoir les subventions nécessaires pour entreprendre cette tournée avec la trilogie de Carl Orff » (Luft, 2005). Il avait été présenté à la presse montréalaise dès 1968 comme « un important imprésario parisien » (*La Presse*, 26 avril 1968).

Les ravages de sa mauvaise planification sont considérables sur l'achalandage aux spectacles :

L'imprésario Sarfati attribue la fréquentation plutôt moyenne au fait que les GB sont peu connus et qu'en France, les spectacles ont

¹⁰⁰ Lettre datée du 14 avril 1969, adressée à Uriel Luft de M. Antony Diamantidi ami de la famille (Forget, 2006, p. 424).

coïncidé avec la campagne à la présidence de la République. C'est pourtant lui qui a négocié les dates et était chargé de la publicité. C'était à lui de savoir. C'est peu de dire qu'il ne sera plus dans les bonnes grâces de Ludmilla.

(Forget, 2005, manuscrit, partie II, p. 18).

La négligence de Sarfati et de Luft va avoir comme conséquence que les salles vont d'abord être presque vides (par exemple) à Lyon et Paris (Idem). Il faudra le bouche à oreille dès l'arrivée de *Carmina* à l'affiche et la parution des premières critiques qui vont attiser la curiosité des spectateurs potentiels. En définitive, le despotisme et l'incompétence de Sarfati, liés à l'inertie d'Uriel Luft¹⁰¹ et de Mme Chiriaeff vont handicaper le succès du périple européen.

L'analyse des éléments importants de la tournée européenne à partir de la documentation ne fut guère facile. Nous avons été confrontés à plusieurs niveaux d'interprétation : celui de Mme Chiriaeff elle-même, celui des critiques européens, celui des journaux montréalais interprétant les critiques européennes et celui du filtre de Roland Lorrain « animateur culturel » de la compagnie.

Il y a un point sur lequel Ludmilla a vu juste avant son départ : l'importance des publics et des critiques de Paris et de Londres. Comme nous l'avons signifié auparavant, le peuple britannique vit depuis un certain temps sous le charme du couple de danseurs Noureev/Fonteyn :

The arrival of a Kirov-trained dancer, Rudolf Nureyev, as a regular guest-artist from 1962 onwards, further stimulated the dancing, while his reconstructions of some of the old Russian classic tipped the repertoire towards traditions. His partnership with Fonteyn meanwhile produced a peak in ballet popularity. (Bland, 1985, p. 146)¹⁰².

La préséance du ballet dans sa forme virtuose totalement maîtrisée avec un contenu narratif traditionnel est l'étalon-or de la qualité de la danse classique en Europe à l'époque. Son public est énormément sollicité, et de ce fait, développe un goût en lien avec les forces du couple vedette: « London is now one of the world's main dance

¹⁰¹ Son manque de vigilance est étonnant, surtout après avoir déclaré : « This tour is extremely important for us. » (Luft in Kennedy, 1969). Il dit cela en lien avec le fait qu'il espère que le succès de cette tournée donnera une reconnaissance qui fera avancer la danse au Canada. Il est allé lui-même à trois reprises pour planifier la tournée et aplanir les difficultés (Ross, 1969).

¹⁰² Extrait tiré d'un article écrit par l'auteur le 30 septembre 1973.

capitals (rivalled only by Moscow and New York) with a very large and experience audience » (Idem, p. 145). Il exige des œuvres bien ficelées, avec des standards techniques élevés et, en même temps, une certaine affiliation aux styles surannés du début du siècle.

Avant ces deux étapes, la performance de la compagnie est considérée un succès artistique et aussi d'estime. *La Presse* (12 mai 1969) reproduit un article de Lausanne. Elle décrit le spectacle et mentionne que *Catulli Carmina* « fut reçu avec enthousiasme. » Le 17 mai, *La Presse*¹⁰³ a reçu des détails additionnels de Roland Lorrain : « les danseurs sont revenus saluer 20 fois après *Catulli Carmina*, le public a été partagé par *La Couvée*, Mme Chiriaeff écrit en toutes lettres qu'après *Divertissement Glazounov*, on hurlait dans la salle. »

On reçoit aussi très bien la compagnie à Lyon : « L'assistance a salué chaleureusement le corps de ballet... » (*La Presse*, Lyon AFP, 13 mai) et à Lisbonne : « se classe parmi les plus célèbres troupes internationales de danse » (Idem, 26 mai). À ce stade, la compagnie se laisse bercer par l'euphorie du succès et les danseurs ont eu le temps de juguler le décalage horaire, s'habituer aux scènes en pente et roder les différents ballets. Tout semble prêt pour affronter les balletomanes et critiques de Londres. En réalité, il n'en est rien.

L'information est d'abord filtrée pour tenter de minimiser l'impact de la mauvaise critique. Un article non signé du *Montreal Star* (28 mai 1969) fait un compte-rendu de la prestation du 27 mai au Sadler's Wells de Londres qui annonce un autre triomphe. Les informations ont été obtenues par l'agence de presse Reuters (1969). On titre : « Les Grands Ballets in London Rapturous reception greets Montreal troupe ». Dans l'article, on souligne : « There were 14 curtain calls and ovations for the principals as well as for the company's fonder, Ludmilla Chiriaeff and her assistant artistic director, Fernand Nault. » Le 31 mai, un article dans *La Presse* (sans auteur) contribue à semer un certain doute sur l'issue des représentations. La date du 31 mai n'est pas anodine non plus. La compagnie a fait parvenir les coupures de journaux. Il s'agit pour elle de frapper l'imagination avant que les critiques londoniennes soient toutes disponibles sur les fils de

¹⁰³ Article de *La Presse* intitulé : « Le Québec libre de danser! ».

presse. D'ailleurs, le journal apporte une précision pour mettre en garde contre un certain triomphalisme : « On ne spécifie pas si l'envoi contient tous les articles que la troupe a suscités, sans exception, mais la quantité et la qualité des articles laissent clairement entendre que la troupe a été acclamée par la majorité sinon la totalité des critiques. » À la suite de ces propos, les extraits cités viennent de Bruxelles, Lyon et Lausanne : rien de Londres.

Le 4 juin, *La Presse* fait un compte rendu des différents articles parus à Londres : « Les critiques ont été moins sévères que pour les spectacles précédents mais, dans l'ensemble, ils continuent de dire que la troupe a encore ' beaucoup de chemin à parcourir avant d'atteindre une véritable grandeur¹⁰⁴. » ; le *Montreal Star* dit exactement la même chose (Morrison, 1969).

Pierre St-Germain (10 juin 1969), correspondant de *La Presse* à Paris, rapporte les commentaires de Ludmilla sur la visite des GBC à Londres. Elle nuance l'accueil londonien en faisant une différence entre la réception d'un public enthousiasme et celui de la presse. Pour cette dernière, elle se demande si : « Londres n'était pas simplement un endroit où l'on n'a pas compris notre message et notre personnalité. » En privé, elle s'épanche davantage :

Le public est gentil, chaud, élogieux et très enchanté de nous.
Comment expliquer cette réaction de la part des journalistes ?
Je ne sais pas !! On me dit que la troupe de Balanchine a été
terriblement déchirée ainsi, il y a 14 ans et ceci pendant les trois
premières visites à Londres - 13 ans plus tard il a été accepté par
ces tigres de journalistes¹⁰⁵.

Son commentaire est appuyé par une vision incomplète de la réalité. Mme Chiriaeff ne connaît pas l'historique des différents passages de la compagnie de Balanchine à Londres au fil des ans et son évolution avec le public londonien. Si on tient compte du regard des critiques sur le passage du NYCB à Londres dans les années 50 et 60, on constate que son style est souvent contesté, ses danseurs considérés capables d'une prestation exceptionnelle ou simplement correcte. En revanche, jamais le génie créateur du chorégraphe n'est remis en question (Bland, 1985) :

¹⁰⁴ Article non signé parvenu de Londres PC.

¹⁰⁵ Note manuscrite non datée adressée à Françoise Belhumeur (Forget, 2005, manuscrit, partie II, p. 23). Les mots soulignés le sont dans le texte.

Such inequality adds to the interest of the future rather than detracts from it. Which dancer will this week suddenly emerge triumphantly from the ranks, and in what masterpiece? We can be sure that the great Russo-American maestro has a few aces up his elegant sleeve. (p. 80)

À la fin des années 70, la critique acclame presque sans réserve les œuvres de Balanchine (Idem). En 1969, Ludmilla n'est pas consciente de l'évolution du public britannique en regard de l'impact du travail d'un des plus grands chorégraphes du XX^e siècle.

Et puis vient Paris. On accueille la compagnie avec plus d'enthousiasme, mais on déplore « l'ennui » des différentes programmations. C'est l'élément récurrent de la critique londonienne et parisienne, deux foyers de culture ballétique plus que centenaires. Paris vit dans l'effervescence de Maurice Béjart qui, à l'époque en Europe, repousse admirablement les frontières du ballet comme le fait George Balanchine en Amérique du Nord :

The genius of George Balanchine is an accepted fact. He has no rival in his particular field, which is classic ballet in the Petipa tradition and its grafting into the twentieth-century America. It is as impossible for George Balanchine to design a cheap ballet or one without style as it would have been for Raphael or Picasso, for that matter, to draw badly. (Palmer, 1978, p. 112)

Donc, le répertoire choisi mine les efforts de la compagnie à se faire reconnaître comme troupe majeure de ballet dans les deux capitales. Pourtant, rien de cela n'est évoqué par la critique sortie des prestations dans les villes précédentes. Londres et Paris adressent des commentaires sur chacun des ballets : *Triomphe d'Aphrodite* est l'oeuvre la mieux reçue à Londres et la moins appréciée à Paris; *Médée* est celle « that it would be best to remain silent out of sheer politeness » (Morrison, 1969) pour tout le monde. En général, à Paris, on déplore « trop de sérieux tout au long de cette soirée » (St-Germain, 13 juin 1969) et l'on considère que c'est « une très honnête compagnie, mais un programme d'un ennui puissant » (Olivier Merlin, *Le Monde* rapporté dans *La Presse* le 13 juin 1969).

Un peintre américain, John Franklin Koenig¹⁰⁶ (1980), résume assez bien l'esprit de ce qu'ont gardé en mémoire les Européens du passage des GBC lors de cette première incursion. Dans un livre de commentaires portant sur toutes les compagnies du monde

¹⁰⁶ Il a vécu 31 ans à Paris et a été chroniqueur chorégraphique des revues *Cimaise* et *Art vivant*.

qu'il a eu le loisir de voir, en spectacle, au fil de ses activités professionnelles, il témoigne :

Mais les « Grands » Ballets Canadiens ne me parurent pas à la hauteur de cette épithète, si ce n'est par le nombre de danseurs qui participaient à ce spectacle. Il semblait que l'on avait essayé de justifier leur présence en scène, alors qu'un peu de simplicité aurait permis d'éviter certaines lourdeurs. On avait invité certaines *étoiles*, mais elles n'avaient pas plus d'éclat que des membres de la troupe tels que Ghislaine Thesmar, Vincent Warren ou Heinz Spoerli¹⁰⁷. Ceux-ci et quelques autres solistes, auraient très bien pu encadrer le corps de ballet..., qui malheureusement, était souvent faible et chancelant. [...] Donner *Thème et variations* de Balanchine fut une double erreur : ce ballet de 1947, plein de *tutus* frissonnants, ne montrait que trop clairement les faiblesses et les manques d'homogénéité de la troupe, en même temps que les failles du travail de Balanchine. Sans une technique parfaite, ce ballet devenait creux ; avec une technique à la hauteur, et même éblouissante, il restait limité, permettant au spectateur de se rendre compte comment la virtuosité et le spectaculaire éloignent l'œuvre de l'art. [...] Après quelques ballets de Nault et Brydon Page qui ne furent guère meilleurs, vinrent deux des trois grands ballets tirés de la trilogie de Carl Orff : *Trionfo d'Aphrodite* et le *Carmina Burana* que Nault avaient créés (*sic*) pour l'Exposition de Montréal en 1967. Moments assez réussis, soutenus par une musique passablement spectaculaire. (p. 130)

Ainsi, la direction artistique des GBC et Sarfati ont fait de mauvais choix artistiques sans tenir compte du type de spectacle appréciés des critiques dans chacune des villes. L'assortiment des pièces du répertoire a convenu à Bruxelles, à Lausanne, à Lyon ainsi que dans les autres villes d'Europe de l'Ouest et ont permis à tous et chacun d'apprécier les spectacles. Londres et Paris, avec leurs goûts spécifiques, n'ont pas trouvé les choix chorégraphiques appropriés. Malgré tout, Mme Chiriaeff sera évasive sur les résultats de sa première tournée européenne. Dans le programme souvenir de la saison 1973-1974, le texte de présentation, en français et en anglais, signé par Olga Maynard¹⁰⁸, dit : « Les Grands Ballets Canadiens connurent leur premier grand succès en Europe, en 1969. » C'est à moitié vrai.

On comprend mieux maintenant le rôle de Roland Lorrain. En sa qualité « d'animateur culturel » de la compagnie, il doit filtrer et interpréter la réaction du public européen et

¹⁰⁷ Ce dernier se retrouvera plus tard à la tête de l'Opéra de Bâle et travaillera pour la télévision suisse.

¹⁰⁸ Mme Maynard est professeure à l'Université de Californie à Irvine et collaboratrice au Dance Magazine de New York.

nuancer la performance des GBC comme nous l'explique Uriel Luft à mots couverts. C'est donc dire que, dès le début du projet de tournées, la direction des GBC doutait d'un accueil favorable en Europe sans pourtant savoir comment s'y prendre pour contrer les effets d'un échec. L'engagement de M. Lorrain aux relations publiques visait à placer un intermédiaire (lui-même danseur en Europe, connaisseur de ce public et de la danse) pour nuancer les informations sorties des fils de presse et au besoin gommer les impressions négatives susceptibles de traverser l'Atlantique. On comprend aussi pourquoi le poste disparaît aussi vite qu'il a été créé, c'est-à-dire après la fin de la tournée.

Les danseurs vivent aussi leur lot de difficultés, mais ils seront épargnés par les ondes négatives. Les scènes en pente, norme de tous les théâtres officiels européens de l'époque, créent des ajustements difficiles. Ils changent l'attention artistique des danseurs : « C'était la première à Lausanne de la tournée européenne. [...]. C'était pas aussi "clean" que ça a été auparavant parce qu'on était pas habitués à danser sur la pente » (Belinsky, 2005).

Les hôtels sont vétustes. À Londres, Melissa Hayden arrivée plus tôt, va refuser de demeurer au Leinster Towers. Elle entraîne toute la troupe avec elle dans un autre hôtel, sauf Armando Jorge et sa femme Margery Lambert.

À certains égards, les danseurs gardent un bon souvenir de la tournée. Ils ont été frappés par la réception du public : « Le public européen est beaucoup plus démonstratif et respectueux des artistes. En Europe vous êtes un artiste et pas un "entertainer" » (Warren, 2005) ; « [...] De la scène, j'ai senti une réponse exceptionnelle du public » (Warren et Belinsky 2005). Ils ont raison. Dans toutes les coupures de presse ou presque, la personnalité des solistes, leur talent artistique, leur niveau technique et leur générosité sont mentionnés par les critiques. Les plus souvent signalés sont : Vincent Warren (que l'on qualifie de nouveau Noureev), Erica Jayne, Richard Beaty, Margery Lambert, Armando Jorge et Véronique Landory. Aucun critique de notre répertoire n'a émis de commentaires négatifs sur les danseurs solistes.

L'adulation du public européen pour les danseurs va inciter un certain nombre d'entre-eux à y rester, après la fin de la tournée, pour tenter leur chance sous d'autres cieux et espérer des conditions de travail plus avantageuses qu'en Amérique du Nord. Surtout que

la grogne couve de l'intérieur des GBC parce que les étoiles n'ont pas de meilleures critiques et font de l'ombre inutilement aux indéfectibles danseurs du noyau de fidèles interprètes de la troupe.

Ainsi, la tournée a eu plusieurs effets : elle a permis à la compagnie de se faire mieux connaître à l'extérieur de l'Amérique du Nord ; elle l'a obligée à réaliser ses premières œuvres d'importance ; elle a donné une valeur artistique de plus grande envergure à son chorégraphe principal, Fernand Nault ; elle a incité les danseurs à être plus performants¹⁰⁹ ; elle a laissé germer un changement des mentalités des danseurs, désormais orientés vers le développement de leur carrière et leur épanouissement artistique personnel.

En revanche, la compagnie revient épuisée, disséminée : « And the company has had to dismiss a number of associates and allowed some of its own artists to go elsewhere » (Heller, 30 oct. 1969). Elle a perdu, entre autres, trois danseurs de grande envergure, à la forte personnalité. Ils sont des artistes de rigueur technique et artistique, des solistes importants et d'une influence positive au sein de la compagnie : Vincent Warren, Armando Jorge et sa femme Margery Lambert. Cela va miner davantage l'esprit « familial » du groupe. Le succès n'est pas retentissant comme Mme Chiriaeff l'avait escompté pour payer en notoriété¹¹⁰ le temps et l'argent investis. D'autant plus que les gouvernements provincial et fédéral coupent définitivement les subventions dédiées aux arts pour la saison 1969-1970¹¹¹ et ne se laissent pas amadouer, considérant qu'ils avaient beaucoup investi depuis quatre ans pour supporter la compagnie.

La gourmandise de Mme Chiriaeff en termes de reconnaissance et d'ambition risquait de porter atteinte à l'avenir de « sa » compagnie. Dans le tourbillon des dernières quatre années, elle n'a pas réalisé combien elle a épuisé des danseurs, fidèles depuis longtemps. Elle a usé trop rapidement son capital politique et a bénéficié largement des fonds publics

¹⁰⁹ « M. Nault nous a poussés à faire *Thème et Variations* qui est extrêmement difficile et il n'était pas question de changer la chorégraphie de Balanchine » (Warren, 2005).

¹¹⁰ Uriel Luft déclare : « The future of the company depends largely on the outcome of its upcoming European tour » (Ross, 1969).

¹¹¹ Mme Chiriaeff avait été prévenue à l'été 1968 : « 1969-1970 sera une année d'austérité en matières de dépenses gouvernementales » (Lettre de Peter Dwyer au Juge Vadboncoeur, 8 juil., 1968, FALC).

dans une période plus ou moins réceptive au financement des arts¹¹². Dans ces conditions, elle n'a pas le pouvoir de négocier féroce avec les gouvernements des modalités avantageuses. Elle se sait minée de l'intérieur et ne suscite pas autant d'estime qu'elle l'aurait voulu à l'extérieur. Elle le comprend rapidement.

Elle montre sa bonne volonté et ramène sa compagnie de 41 à 34 danseurs¹¹³ (ce qui est plus facile étant donné les défections) et lance un message d'austérité. Elle devra modérer ses ambitions et canaliser ses énergies d'une autre façon c'est-à-dire s'organiser mieux au Québec car le financement est loin d'être assuré. Elle annonce que la compagnie commence une nouvelle ère : « Les Grands Ballets Canadiens have kept their promise. They have established the foundations, developed the interests and given the vital impulse which established the dance on the Quebec scene. We are now turning a new page » (Chiriaeff in Heller, 30 oct. 1969).

De son côté M. Luft déclare : « It's not only that all government subsidies have been lowered, but that the artistic atmosphere has altered. What we want to see now instead of the ultra-lavish productions of previous years, is a new artistic economy of means that better suits our new level of artistic achievement » (Luft in Heller, 30 oct. 1969).

Par la suite, la tournée européenne est mentionnée dans les programmes et biographies de la compagnie comme un « événement » dans le parcours des GBC. Aucun qualificatif, aucune présentation valorisante ne sont faits à partir de l'expérience européenne pour mousser la publicité ou à titre d'instrument de leur savoir-faire, à part l'exemple cité précédemment. La page est définitivement tournée. Elle a été riche d'enseignements et cruelle à la fois. Les événements se sont précipités puis des ambitions trop élevées de la part de la direction artistique et générale¹¹⁴, de mauvais choix artistiques et des collaborateurs plutôt médiocres à la diffusion, ont empêché un développement réel de la compagnie au même rythme que la vitesse du rêve de Ludmilla. Cela dit, le nom des GBC est maintenant connu en Europe ; la porte a été ouverte. Comme le mentionne

¹¹² La période 1967-1971 en est une de ralentissement économique et Manic V (1968) est le projet d'envergure du gouvernement Bourassa. (Linteau et al., 1989, p. 429).

¹¹³ Ce sont les chiffres de la saison 1972-73. Elle réagit à retardement aux pressions de coupure dans ses effectifs bien qu'elle ait procédé à des ajustements rapides sur le plan artistique dès 1969.

¹¹⁴ Il faut lui reconnaître le bénéfice d'une ascension fulgurante et rapide ; se présenter sur des grandes scènes d'Europe seulement après dix ans d'existence est louable.

Fernand Nault (2005) : « La première tournée européenne a été très importante pour faire connaître les Grands Ballets sur le plan international, parce qu'après on a continué sur l'élan qu'on avait acquis avec la première tournée. »

C) L'Amérique du Sud

Une troisième tournée annonce un tournant durant la période historique à l'étude : il s'agit de celle qui a été effectuée en Amérique du Sud. L'arrivée de Brian Macdonald n'a changé en rien les ambitions de la compagnie à réaliser des tournées d'envergure pour accroître sa visibilité et sa réputation. Le nouveau directeur endosse complètement l'objectif opérationnel de réaliser des tournées pour développer du public mais surtout pour devenir une compagnie d'envergure artistique :

... que la culture au Québec possède des éléments riches et propres au pays, convenant merveilleusement à une compagnie de ballet classique active et innovatrice, intéressée aux créations, aux classiques contemporains et aux grands classiques de l'histoire du ballet. Toute décision devrait en premier lieu tenir compte du rôle de « leader » que doit jouer la compagnie; que cette créativité, image de la culture québécoise devrait rayonner dans la province, dans le pays, et à l'étranger. Tout élan de la compagnie devrait être examiné attentivement et ses créations utilisées au maximum. La création est donc l'élément de base de la compagnie.
(rapport du Directeur artistique, 8 sept. 1977, FALC)

Lors de la première sortie européenne, des difficultés internes, relatives aux relations des danseurs avec la direction artistique, ont influencé l'investissement personnel des interprètes dans des situations de stress. Ceux-ci ont alors eu tendance à prendre la fuite. Durant la tournée de 1977, l'action des danseurs se manifeste différemment : ils s'affirment et prennent position sur leurs conditions de travail. Ils remettent en cause la compétence de la direction artistique à faire des choix judicieux qui les concernent. Dans ce cas-ci, la défection de quelques danseurs aurait été un moindre mal en comparaison avec l'issue grave du conflit, soit la démission de Brian Macdonald à titre de directeur artistique. La crise va changer totalement l'organisation artistique des GBC pour les douze années subséquentes. Il n'y aura plus de directeur artistique unique avant 1989. Pendant tout ce temps, on assumera la direction artistique de façon collective. Le traumatisme a été puissant.

Comme nous l'avons mentionné auparavant, la venue de Brian Macdonald a rapidement et drastiquement modifié l'équilibre du milieu. Les valeurs sont restées officiellement les mêmes, mais la culture de gestion artistique, pour réaliser la mission, a été profondément modifiée par une personnalité fort différente de celle Ludmilla Chiriaeff. Cette dernière n'a plus dorénavant de contrôle sur les rapports interpersonnels entre la direction artistique et les artistes danseurs ou très peu.

Brian Macdonald a un style de gestion artistique autocratique : il exige de prendre seul les décisions artistiques¹¹⁵, instaure un climat de compétition et préfère mettre des individus en valeur davantage que le groupe. Son court passage dans les différentes compagnies où il a été directeur artistique ne permet pas de penser qu'il a des qualités particulières de gestionnaire des ressources humaines et artistiques.

Toutes les personnes interrogées sur la personnalité de Brian Macdonald mentionnent son caractère difficile et son côté égocentrique (Warren, Belinsky, Luft, Howe-Beck, Forget, et Paige, 2005). M. Nault (2005), pour sa part, mentionne simplement sa particularité chorégraphique en la comparant à la sienne : « Il était plus théâtral que moi. [...] Pour moi, c'était plus dans les décors, dans les costumes, dans la façon de les marier. Brian, lui, l'était dans la matière chorégraphique, dans la façon de faire interagir les danseurs. »

La passation des pouvoirs s'est faite difficilement, même si Mme Chiriaeff tient Brian Macdonald en très haute estime. Elle fait officiellement partie de la compagnie. Elle a gardé du reste son bureau dans les mêmes espaces. Pourtant Brian Macdonald, de façon symbolique et concrète, va lui signifier le changement de régime : « Une journée, elle est arrivée et Colin et Brian avaient mis ses meubles dans le corridor. Ça été un scandale, mais elle a survécu. Dans les discussions artistiques, les décisions étaient prises par Brian maintenant. Madame n'avait rien à dire même si elle était la fondatrice » (Warren, 2005). Elle n'a jamais contesté les décisions de Brian Macdonald même si elle ne partage pas ses vues :

Comme chorégraphe, je trouve que Brian est génial. Il fait des choses théâtrales et aussi espiègles, comme une de ses chorégraphies, *Variations polissonnes* sur une musique de Ragtime qui se passe dans un bordel. Madame n'était pas contente; pour elle

¹¹⁵ Bien qu'il garde Mme Chiriaeff comme « conseillère » et ne considère ce qu'elle dit que si cela lui convient (correspondance Chiriaeff/Macdonald, FALC).

c'était choquant. Mais à ce moment-là elle n'était plus directrice.
(Idem)

Brian Macdonald garde quand même une excellente relation avec elle ; il la garde à distance mais la plupart du temps avec déférence. Quelquefois, il la sollicite dans des contextes qui lui conviennent. Par exemple, il lui demande de les rejoindre durant la tournée en Amérique latine : « It will give you inspiration and a little relief from all the problems colloques, déficits and exams. You will be able to see what you have accomplished. [...] I am confident that you will be proud of us¹¹⁶. » Howe-Beck (2005) confirme son appréciation : « ...she could not have let the company go to somebody that she didn't trust. »

Son arrivée correspond à un moment charnière. Il se produit en effet un changement de garde à tous les niveaux de la compagnie : artistique et administratif. Un nouveau président du CA¹¹⁷, l'équipe d'Anjou-McIntyre semble se partager la direction générale à la suite du départ d'Uriel Luft et M. Nault qui devient chorégraphe attitré et davantage rattaché à l'école. La compagnie doit se restructurer sous tous les aspects. Dans le passé, Mme Chiriaeff et M. Luft avaient assumé leurs fonctions respectives, avec une répartition de tâches plus ou moins claire, sans que cela ne pose de problèmes majeurs. M. Luft était un employé aux multiples chapeaux. Maintenant, la compagnie a pris de l'ampleur. Le personnel administratif a augmenté considérablement et un grand nombre de personnes sont engagées à différents niveaux de travail, de la production et de la gestion¹¹⁸.

Il est important de développer un climat de travail favorable entre les volets administratif et artistique, devenus de plus en plus complexes. Soulignons que dans le cadre de notre analyse, il a été difficile de déterminer de qui relève une imposante équipe de production. Jamais du temps de Brian Macdonald, un climat propice de travail n'émergera. Nous prendrons le temps d'élaborer davantage autour des différents événements défavorables entourant le début de son nouveau mandat et ceux qui, par la suite, viendront miner son

¹¹⁶ Lettre adressée à Mme Chiriaeff par Macdonald, datée du 31 mai 1977 (FALC).

¹¹⁷ Il s'agit de M. Yves J. Ménard qui occupera ce poste du 24 septembre 1974 au 8 septembre 1977.

¹¹⁸ Si on compare les personnes engagées sous le volet administratif pour la saison 1964-1965 (7) et celles engagées en 1974-1975 (16), il y a 9 personnes de plus en 1974 (programmes souvenirs de ces années). Par exemple, dès, 1964, un atelier de décor et de costumes est à pied d'oeuvre sur une base permanente pour créer et rafraîchir les costumes et décors (Forget, 2005, manuscrit, partie II, p. 261).

implication, pour démontrer que son mauvais caractère est loin d'être la seule source de conflit pour tout ce monde et la cause principale de son départ.

Nous savons que M. d'Anjou s'est révélé un très mauvais choix. Heureusement de courte durée, mais assez longtemps pour mobiliser les énergies de tout le monde et détourner l'équipe de ses visées artistiques. Il a créé un climat d'animosité au sein de l'entreprise à tous les paliers. La correspondance adressée par Mme Chiriaeff à différents membres du CA et à son président pour se plaindre de lui est abondante. Des documents appelés « Suite des événements I et II » (FALC), rédigés par elle, font état, mois après mois, des problèmes accumulés. Nous nous en servons avec réserve (elle semble relater des événements auxquels elle n'a pas participé) mais ils permettent de suivre la détérioration du climat de travail et de constater la confusion, fruit de l'ingérence de Ludmilla.

Elle convoque une réunion autour du mois de mars 1974¹¹⁹ pour tenter de préciser le rôle de chacun. Elle relate ce qui s'y passe :

... M. d'Anjou s'est dit soulagé de voir M. McIntyre accepter la responsabilité de la troupe, avouant de façon très sincère n'avoir ni la motivation ni les connaissances nécessaires pour mener à bien les multiples démarches qui se rattachent à ce poste important. M. Macdonald lui demande alors si les responsabilités qui lui restent, à savoir les contacts avec les gouvernements en rapport avec la troupe et les écoles, le rendrait heureux et M. d'Anjou a répondu qu'il aime le « paper work » ainsi que « to shift papers and documents around ».

Mme Chiriaeff ne réalise pas combien elle contribue elle-même à la confusion. Elle a créé avec Uriel Luft une structure ne tenant pas compte des compétences. Elle suscite des conflits en raison du laxisme dans la définition des tâches en vigueur. Les titres officiels de chacun sont, à l'automne 1974 : Ludmilla Chiriaeff, fondatrice et directrice¹²⁰, Richard d'Anjou, directeur exécutif et Colin McIntyre, administrateur et directeur de production. Dans ce scénario, M. Luft assure la transition avec M. d'Anjou, mais il n'est plus le mari

¹¹⁹ Il n'y a pas de date précise sur le document ni d'intitulé.

¹²⁰ Il est difficile de comprendre la signification du titre et ce qu'il délimite en termes de responsabilités et de liens d'autorité. Dans le journal des GBC, *L'envol de la danse* (1974), elle se dit assumer « la direction générale du secteur création. » Il faut mentionner qu'à la même époque, Mme Chiriaeff devient une salariée. Dans le passé, elle recevait un salaire de l'école seulement. Maintenant que l'école est incorporée et qu'elle est monoparentale, elle reçoit 8 000\$ par an pour les dépenses encourues dans l'exécution des responsabilités qu'elle assume en collaboration avec Brian Macdonald et Richard d'Anjou. Entente du 26 novembre 1974 ou 1975 (Forget, 2005, manuscrit, partie II, p. 82).

de Mme Chiriaeff. À ce jour, le couple marié Chiriaeff/Luft a dirigé la compagnie en se partageant les tâches à accomplir selon leurs compétences respectives au gré de ses discussions, de ses disponibilités et de son désir de prendre le « leadership » dans des dossiers aux moments considéré opportun par chacun. L'entente professionnelle a été somme toute harmonieuse :

M. B. : Donc, dites-moi, comment s'organisait le pouvoir entre direction artistique et direction générale. Comment se faisait le lien entre les deux ?

U. L. : Les discussions se faisaient à la cuisine !

M. B. : Donc le fait que vous ayez une relation intime avec Mme Chiriaeff avait inévitablement un impact sur l'organisation.

U. L. : Oui, nous avons eu des discussions assez tendues quelquefois, car j'étais très ferme avec mes opinions, même au début quand je n'avais aucune expérience. Mais cela s'est toujours réglé à la fin car c'était toujours pour le bien de la troupe que nous discutons. Parfois je me mêlais même de la direction artistique. (Luft, 2005)

En 1974, quelles sont les tâches de M. d'Anjou par rapport à celles de M. McIntyre ? Par rapport à celles de Mme Chiriaeff ? Officiellement Mme Chiriaeff : « consacrera ses énergies à l'orientation et à la surveillance générale de l'ensemble de la compagnie qui comprend, outre les GBC, l'Académie, l'École supérieure de danse et les Compagnons de la Danse » (Brousseau, mai 1974). Officiellement M. d'Anjou a été présenté comme le successeur de M. Luft à *La Presse* (Siskind, 7 sept. 1974) et devait occuper, à ce titre, un poste de directeur général. Habitée à jouer avec les nominations et à les modifier à sa guise, Mme Chiriaeff a créé une situation qu'elle va envenimer à son corps défendant.

À la lumière du dossier imposant monté par elle contre M. d'Anjou (FALC), elle dit, en même temps, vouloir améliorer les choses et régler les problèmes. Son action a plutôt l'effet inverse. Le président du CA ne lui renvoie pas ses appels et ne répond pas à ses lettres. On le comprend ; elle tente de régler les problèmes en faisant fi des liens d'autorité entre le CA et la direction « exécutive et générale » de M. d'Anjou. Parallèlement un conflit au sein duquel Brian a de sérieux problèmes de mise en marché et de publicité en tournée persiste car la définition de tâche n'est pas claire entre McIntyre et d'Anjou. Le nouveau directeur artistique s'accommode, tant bien que mal, de la situation et met la main à la pâte comme il le peut. Il est tellement découragé qu'il propose de payer, à même son salaire, la venue en tournée d'Uriel Luft pour redresser la situation de la promotion (Chiriaeff, « Suite des événements », mars 1975, p. 5 ; FALC).

Mme Chiriaeff est probablement consciente des effets néfastes du manque d'organisation et de définition des tâches dans l'organisation. Elle propose au président quatre modèles d'organigramme afin de (ré)organiser l'entreprise mais en même temps elle se plaint « déçue de me trouver seule et sans mandat particulier » (Idem, p. 6). En revanche, elle mentionne :

Après vous avoir fait le rapport sur les résultats des délibérations, lesquelles se sont avérées indispensables à cause d'un grand nombre de défaillances de notre administration actuelle, je me suis penchée – tel que vous me l'avez demandé – sur l'élaboration de différents organigrammes. J'ai entrepris ce travail avec toute mon objectivité qui, comme vous l'avez si bien dit, est dorénavant possible grâce à mon nouveau titre de neutralité, celui de fondatrice et directrice. (Idem, p. 7)

On saisit le degré de confusion vécu par tous les partenaires impliqués dans l'organisation. Brian Macdonald peut bien trouver que ses énergies, habituellement concentrées à créer et à prendre des décisions artistiques, sont mal employées et mal supportées. La situation perdure jusqu'à l'été 1975 où, de guerre lasse, Mme Chiriaeff démissionne une deuxième fois¹²¹ de son poste de « collaboratrice à l'administration » et où Colin McIntyre obtient le poste de directeur général (programme souvenir 1975-1976).

Brian n'a d'autre choix que de s'ajuster rapidement à de nouvelles personnes et de nouvelles relations de travail. Ces dernières semblent fluctuer constamment. Il devra composer maintenant avec un directeur général qui, comme Uriel Luft, a des idées bien arrêtées sur la chose artistique. Les relations sont difficiles entre deux hommes de nature contrôlante, chacun à sa façon. Autant Brian n'est pas estimé des danseurs et est souvent absent, autant Colin McIntyre est constamment sur le terrain et apprécié : « C'est Colin qui est autour de nous, *He's running the show* » (témoignage des danseurs, Benjamin, 1999, p. 79).

Si on regarde le carnet de création de M. Macdonald durant son implication aux GBC, on constate une diminution progressive de son investissement de créateur au fil du temps. 1974 est l'année la plus fructueuse : trois œuvres du répertoire sont créées avant le mois

¹²¹ Elle a envoyé une première lettre de démission le 30 avril 1975 au Conseil exécutif qui ne l'a pas acceptée. M. Mendels lui remet la lettre et lui dit qu'il avait besoin de temps et que tout finirait par s'arranger (Suite des événements, partie II ; FALC) et une deuxième le 14 juillet 1975 au président du CA qui est définitive.

de mai, moment de sa nomination. À l'automne, il ne crée qu'une œuvre : *Tam Ti Delam*. En 1975, il crée quatre ballets, en 1976, trois dont un est une commande pour être présenté dans le cadre des Olympiques. Il n'a aucune création à son actif en 1977, année de son départ.

Brian Macdonald est hyperactif et ne tient pas en place. Il est facile de penser qu'il continue à remplir un carnet de commande pour d'autres compagnies et, d'ailleurs, il ne s'en cache pas (Brousseau, 25 sept. 1974). Sa boulimie créatrice, doublée d'un désintéressement progressif pour le développement des GBC, à cause des nombreux problèmes de gestion interne auxquels il ne veut pas s'attaquer, va permettre à Colin McIntyre d'occuper davantage de place. Les frictions entre les deux hommes vont augmenter jusqu'à provoquer la démission de Colin McIntyre avant la tournée en Amérique latine : « Je pense que la chicane a pris entre lui et Brian juste avant l'Amérique du Sud car il écrit qu'il démissionne. J'ai vu le papier » (Forget, 2005).

Brian Macdonald croit que la situation n'est pas dramatique et il ne s'émeut pas outre mesure de la démission de son collaborateur :

If he is leaving then we must act quickly in the preparations for next year. We are co-operating quite well, although he continues to make artistic decisions without consulting me. [...] and claims that the technical staff is responsible to him and not to me ect... I am being patient, trying not to create difficulties (we have enough already) and relying on Linda and Danny for good advice¹²².

Ce bout de lettre est indicateur de plusieurs éléments. Premièrement, il est visible que la définition de tâches n'est toujours pas claire entre les directions générale et artistique. Deuxièmement, les collaborateurs principaux et ceux investis de la confiance de Brian Macdonald sont les répétiteurs, pas la direction générale. Troisièmement, il utilise ses collaborateurs-répétiteurs comme tampons entre lui et Colin. La situation est trouble sous tous les aspects. Il ne sait pas encore combien la colère gronde encore davantage chez les danseurs artistes qui forment la matière première de la compagnie. Elle est encore plus grande que la colère à l'endroit de son directeur général. Il est loin de se douter que c'est lui qui partira et que Colin McIntyre restera avec des pouvoirs élargis dont ceux de co-directeur artistique.

¹²² Lettre de Brian adressée à Ludmilla le 31 mai 1977 de Buenos Aires (FALC).

Brian Macdonald semble être détesté dès le début de son règne. Vincent Warren (2005), pionnier de la compagnie (1961-1979), rend un témoignage intéressant de ses rapports avec lui :

Quand il est – là je ne parle pas du chorégraphe mais du directeur - rentré dans la compagnie, moi j'étais « lazy dancer ». J'étais reconnu par le public, malgré ma paresse. Il me traitait comme un ... Je n'étais pas dans la distribution, j'étais parmi les remplacements dans *Roméo et Juliette*. Tout ce que je faisais c'est que je portais un cadavre. De tout le ballet. Il faisait tout pour me descendre et il le faisait exprès. Au bout de la ligne, j'étais un excellent partenaire. Sasha a été choisi pour être le partenaire d'Annette [épouse de Brian] mais il y avait des conflits de personnalité. Éventuellement, je suis devenu son partenaire.

La situation ne cesse de s'envenimer au fil du temps :

Il y avait beaucoup de danseurs qui le détestaient. Le résultat c'est que pendant la tournée en Amérique latine, à ce moment-là la compagnie était mieux que jamais, excellente! Mais à quel prix? Il avait perdu l'amour des danseurs. Il portait toujours « a chip on his shoulder ». Toujours prêt à la bataille. Il avait beaucoup d'ennemis, à ce moment-là, j'étais assez vieux et assez mature pour savoir ce qui se passerait. Quand il y a une grosse tournée comme ça, même les danseurs qui veulent partir restent parce qu'ils veulent aller en tournées. Il y avait aussi des jeunes dans la compagnie qui n'avaient jamais connu de tournées qui étaient très mécontents parce que des tournées comme ça c'est très difficile. Il y a beaucoup de gens qui n'étaient pas contents. (Idem)

Au-delà de son attitude réprochée par les danseurs, d'autres problèmes ont émergé. Warren et Belinsky lui reprochent de se soucier uniquement de la présentation de son répertoire. Tous deux mentionnent : il « voulait monter ses chorégraphies à lui ; pas tellement celles de M. Nault. *Carmina* était mieux pour terminer un spectacle mais il ne voulait pas » (2005).

Son épouse, sa vénération et sa muse, excellente danseuse, obtient tous les premiers rôles de ses ballets. Ce choix répété crée de la jalousie et de la frustration de la part des autres danseuses :

L. H. B.: He's hyperactive. And his wife was definitely made the primadonna. The ballerina in those days. There were a lot of harsh feelings among the dancers against Brian. For many reasons, one of which was Annette.

M. B.: Annette was part of the problem?

L. H. B.: Well, Annette looked good and could do things, and I don't think that was wrong. It just happened to be. She was fortunate in that she was his wife at the same time. He was accused of favouritism, and there were petitions and reports. The dancers finally got rid of Brian. He was really a difficult character! As a choreographer, he never finished a ballet until just before the curtain went up on opening night. That was hard on dancers. Such pressure. (2005)

Il ne considère pas certains ajustements secondaires qui auraient pu faciliter la vie des danseurs :

Moi, ça ne me dérangeait pas de danser pieds nus ou avec des souliers de danse, mais pour les filles sur pointes, c'est difficile. Alors, c'était des choix [de répertoire] à faire. C'est aussi parce qu'on lui a parlé assez civilement, même chaleureusement. On lui a expliqué que ce n'était pas bon pour les danseurs, et il a dit : « Bon, je vais y penser. » Il a quand même fait à sa tête. Quand on a vu que vraiment il pensait juste à lui-même, c'est là qu'on a dit : « Bon, il faut qu'on fasse quelque chose. » (Belinsky, 2005)

Ainsi, la situation est explosive. La fatigue de la tournée aidant¹²³, Brian plus souvent absent¹²⁴, les danseurs se mobilisent à Bogota. Ils envoient une pétition à Montréal, ils demandent de nouveaux aménagements de leurs conditions de travail avec la direction artistique. La pétition a été envoyée au président de la compagnie. Les danseurs espèrent une prise en charge de la situation par les membres du CA et souhaitent que ceux-ci parlent à Brian pour lui faire changer un certain nombre de comportements : « On ne voulait pas nécessairement s'en débarrasser. On voulait juste qu'il soit approché, que les choses changent et qu'il accepte » (Belinsky, 2005).

Pourtant, la pétition est claire :

Selon le désir des soussignés, il serait meilleur et ce, dans l'intérêt de la compagnie entière, de démettre le directeur artistique actuel de ses fonctions. Nous devons retarder les négociations des nouveaux contrats jusqu'à ce que cette situation soit résolue.
(FALC)

¹²³ Il ne faut pas oublier que plusieurs des principales villes de passage sont en altitude ajoutant à la fatigue et aux problèmes de santé : Quito, Bogota, Mexico.

¹²⁴ Il n'avait pas prévu de classe quotidienne d'entraînement pour les danseurs. (Benjamin, p.78.).

Le président a comme réflexe de faire revenir le directeur artistique à Montréal et d'envoyer un émissaire pour faire le point avec les danseurs. Dès son retour à Montréal, le CA a officiellement décidé de ne pas renouveler le contrat de son directeur artistique.

Brian Macdonald ne se laisse pas « virer ». Son contrat de trois ans arrivait à échéance et indiquait que : « tel que son contrat le stipule, ce dernier serait automatiquement prolongé d'une année¹²⁵. » Le président sortant lui avait indiqué que c'était bien le cas. Afin que personne ne perde la face et suite aux événements précipités, il est reconduit dans son rôle de chorégraphe attitré. Cela lui convient beaucoup mieux, une fois la colère passée. Il annonce donc sa démission officiellement de la direction artistique: « Macdonald said he was pleased to be relinquishing his administrative duties in favor of creating dances. "Artistic director duties rob me of dream-time" » (Howe-Beck, déc. 1977).

À la décharge de M. Macdonald, la programmation de spectacles prévue pour l'Amérique du Sud est le fruit d'une collaboration entre lui, McIntyre et un imprésario vénézuélien. Cela dit, comme il est celui qui doit répondre de ses actes auprès des danseurs, il sera tenu seul responsable par ces derniers et les membres du Conseil d'administration d'une planification considérée difficile pour le bien-être des membres de la compagnie. C'est bien vite oublier les ajustements, pas toujours faciles à faire, de la part d'une direction artistique soumise aux aléas des ambitions des diffuseurs et des cultures de production différentes :

Colin has discovered, along with me, that we were manipulated somewhat by the woman who runs the concert group here (the Mozarteum). We could have changed the programme¹²⁶, we could have done L & P [*Lignes et Pointes*] to tape, AND much more important, if there had been time in the theatre, we could have played another three or four days completely sold out¹²⁷.

Toute la situation d'incohérence et de désorganisation, à son arrivée en Amérique latine, aura bien mal démarré un climat de collaboration et de développement. Elle se perpétue tout au long du mandat de Brian, doublée de ses difficultés relationnelles avec certains de ses collaborateurs et les danseurs. Ajoutées à cela ses mauvaises décisions pour entretenir une bonne atmosphère, le changement presque drastique de la culture « familiale » ainsi

¹²⁵ Lettre de Ludmilla au président datée du 26 mai 1977.

¹²⁶ En français dans le texte.

¹²⁷ Lettre de Brian adressée à Ludmilla le 31 mai 1977 de Buenos Aires (FALC).

que le temps et la persistance des problèmes auront eu raison de lui. Cela dit, ses relations sont demeurées cordiales avec les gens de la compagnie par la suite bien qu'il refusera d'inclure les danseurs à l'origine de la pétition dans ses nouveaux ballets (Belinsky, 2005). Il occupera le poste de chorégraphe attitré pendant presque 13 ans (jusqu'en 1990) et son épouse continuera de danser avec la compagnie jusqu'à la fin de sa carrière sur scène en 1984¹²⁸.

Malgré tout, la tournée de la compagnie en Amérique du Sud est un succès retentissant (Crabb, 1998, p. 231; Marey, 1977). Devant l'adversité, les danseurs ont fait preuve de solidarité sur scène dans un répertoire, qui, quoi qu'ils en pensent, les avantagent. Même Brian Macdonald le pense : « There is an excellent company spirit, even with the normal tour cliques, and best news of all, they are dancing better than ever¹²⁹. » Ils auront été aussi, sans le savoir, les détonateurs d'une décision déjà amorcée.

La menace de démission de Colin McIntyre, annoncée à la fin de mars 1977, suscite des discussions fort musclées entre Ludmilla et le CA. Le 21 avril, elle écrit une lettre au président et plaide en faveur du réengagement de Brian. C'est donc dire que la réflexion, à la suite du départ de Colin, prévoit le non-réengagement de Brian, peut-être pour garder Colin McIntyre déjà au printemps. Dans sa lettre, elle fait allusion au fait que Colin part à cause de Brian : « la démission de Colin ne se base pas uniquement sur le problème de Brian. » Elle propose de « prolonger le contrat de Brian pour une autre année, mais avec certaines modifications permettant l'amélioration des relations de travail » (FALC). Elle fait valoir qu'il est très difficile de trouver un directeur artistique de son calibre et qu'un changement radical à brève échéance pourrait avoir des répercussions sur le financement gouvernemental. Elle mentionne aussi que Brian ne se doute de rien.

Au CA du 19 mai 1977, « les membres de l'administration de la troupe (Macdonald et Danièle Côté ainsi que Mme Chiriaeff quittent la salle, et la réunion se poursuit à huit clos » (FALC). On parle déjà de supprimer le poste de directeur artistique et on prévoit

¹²⁸ Information tirée d'un bon de commande de billets pour la saison du printemps 1984. Il annonce son spectacle d'adieu. Elle est entrée à la compagnie pour la saison de 1973-1974, une année avant la venue de son mari à titre de directeur artistique.

¹²⁹ Idem.

une situation de rechange telle que nous la connaissons après le départ de Brian c'est-à-dire un Comité artistique de plusieurs personnes. Aussi :

... que M. Macdonald se rendrait en Amérique du Sud pour la toute première partie de la tournée et au retour de la compagnie, l'exécutif s'entreprendrait avec lui pour le mettre au courant de la nouvelle organisation de la compagnie et négocierait une nouvelle entente avec lui, lui offrant de demeurer chorégraphe attiré.

Mme Chiriaeff, « sortie » de la salle comprend que quelque chose se prépare. Elle réécrit à son président le 26 mai 1977 et souligne qu'il faut « nous donner un an pour appliquer toutes les modifications nécessaires, « à moins d'un incident précis qui nécessiterait une action chirurgicale immédiate¹³⁰ ». » Quant à Brian, il croit que les modalités de son contrat seront respectées (Idem). Nous connaissons la suite.

Brain Macdonald va continuer de s'impliquer lors de la tournée en Amérique du Sud comme s'il continuait pour la saison 1977-1978 (lettre adressée à Ludmilla, 31 mai 1977 de Buenos Aires, FALC). Il ne se doute de rien. Malgré l'issue douloureuse de la situation, sa compétence et son envergure auront permis à la compagnie de vivre un premier vrai triomphe international, qualificatif qui ne sera plus jamais remis en question.

Ce succès a un effet inattendu si on considère que les critiques des spectacles, rapportées à Montréal, ont largement vanté leur succès : en juin 1977, période durant laquelle se tient la campagne d'abonnement, on compte déjà 7 000 billets vendus pour la saison de 1977-1978 (*La Presse*, juin, 1977). Les abonnements sont devenus essentiels au fil du temps pour assurer le développement artistique de la compagnie. Voilà un beau cadeau d'adieu de la part de Brian Macdonald.

IV. 4. 2. 3 : Offrir des abonnements de saison

Le troisième objectif opérationnel de Ludmilla Chiriaeff pour parvenir à fidéliser et intéresser un public adulte voit le jour à l'automne 1970 : créer une série d'abonnement

¹³⁰ Souligné dans le texte.

annuel¹³¹. Le retour de la tournée de 1969 annonçait une période d'austérité. Cela dit, Mme Chiriaeff ne semble pas vouloir attendre la prospérité. Son désir de se conformer à une certaine sobriété ne freine pas ses projets de travailler à de nouvelles stratégies pour développer davantage de public jeune adulte et ainsi assurer plus de travail à ses danseurs. La première série d'abonnement est donc publicisée au printemps 1970. La programmation est variée et équilibrée entre le ballet néo-classique, la danse plus contemporaine et des ballets narratifs traditionnels¹³².

Pour attirer le public jeune adulte, Mme Chiriaeff décide de surprendre. Elle a ce don de comprendre rapidement ce qui est dans l'air du temps. Elle a su créer dans le passé des œuvres accessibles pour la télévision et elle mesure l'impact d'un répertoire plus « moderne » avec *Carmina Burana*. Cette fois « elle observe ses fils aux cheveux longs qui font leurs devoirs au son des Beatles » (Breniel, 1987) pour trouver la clé.

Ce sera *Tommy* (1970), qui, comme nous le verrons au chapitre suivant, fracassera tous les records d'assistance de la compagnie et de longévité « active¹³³ » sur la scène. L'œuvre est prévue au programme deux fois dans la saison, à l'automne et au printemps, de façon à ce que le bouche à oreille fasse son effet et que le public, (qui aura assisté à l'un ou l'autre des spectacles) ait envie de s'abonner la saison d'après. M. Nault déclare : « Après mûre réflexion en ce qui concerne *Tommy* » – Les Grands Ballets ont décidé d'élargir leur horizon et du même coup leur public – « je crois que cette saison, nous en avons vraiment pour tous les goûts » (in Gingras, 1970).

Il s'agit de deux blocs de spectacles différents : un à l'automne et un autre au printemps. De 1971 à 1976, la compagnie offre aussi des spectacles à saveur populaire à l'Expo-Théâtre du Jardin des étoiles. Si les gens s'abonnent, ils reçoivent un billet de faveur pour assister à *Tommy* en octobre ou *Casse-Noisette* durant le temps de Noël (dépliant d'abonnement, saison 1970-71). La saison estivale à l'Expo-Théâtre n'est pas incluse. Cela dit, les spectacles de l'été rajoutent des activités sur une réelle base annuelle. Lors

¹³¹ Rappelons-nous que, dans les années 70, la soif de loisir de la société de consommation est propice au développement de formules de fidélisation d'une clientèle avide de distraction.

¹³² Par exemple, au mois de mars 1971, on présente *Allegro Brillante* (Balanchine), *Villon* (John Butler) et la *Fille mal gardée* (Fernand Nault) (programme de soirée, mars 1971).

¹³³ Nous faisons référence au nombre de fois où le ballet est présenté et à la longueur des saisons de danse que cela engendre.

des premiers engagements de spectacles de la compagnie, les danseurs la quittaient pour gagner leur vie pendant la saison estivale puis revenaient à l'automne.

Depuis le début de ses activités en 1958 jusqu'en 1970, la compagnie se produisait une fois à Montréal, en plus du spectacle de Noël et elle complétait sa saison par une tournée au Québec, au Canada ou aux États-Unis, ou les trois à la fois (annexe IX). Ces tournées se font sur de longues périodes de temps et parcourent de vastes espaces.

La nouvelle formule d'abonnement annuel n'a pas seulement l'avantage de drainer un nouveau public. Elle permet aussi de diversifier le répertoire. Se produire au même endroit exige un répertoire plus varié et impose un plus grand investissement au personnel artistique et technique : plus de costumes à concevoir et à fabriquer, de conceptions d'éclairages à élaborer, de décors à produire et de directions musicales à assurer. La formule des abonnements augmente inévitablement le support technique et le travail de tous.

Phénomène intéressant, la compagnie ne diminue pas le nombre de tournées à l'extérieur de Montréal. Son débit demeure tout aussi abondant. Cependant, les longues tournées se font plus rares et elles sont plus compressées dans le temps. Cela augmente dans une certaine mesure la qualité de vie des danseurs à long terme et diminue leur fatigue à court terme.

Le fait de se déplacer souvent affecte la qualité de vie des danseurs à plusieurs égards. Plus le corps du danseur devient performant, plus il réagit et se trouve fragilisé par les modifications des conditions de vie. La tournée est un facteur extrêmement perturbateur en cette matière: la qualité de sommeil est affectée par les changements de climat, d'environnement et par les décalages horaires; la variation du type de nourriture crée des ajustements dans l'alimentation et peut influencer l'énergie au travail ; les longues journées en autobus ou en avion agissent sur l'élasticité des muscles. Au fil du temps, tous ces éléments contribuent à faire perdre progressivement la technique entretenue et développée au quotidien. Un danseur d'expérience mesure chacune de ses actions de façon à préserver ses énergies durant les moments très exigeants. Travailler à demeure facilite la vie quotidienne du danseur.

Progressivement, la compagnie investit la PdA quatre fois durant l'année, (incluant le spectacle de *Casse-Noisette*). Elle demande une subvention de tournée au CAC et invite une compagnie étrangère pour meubler la quatrième plage d'occupation¹³⁴.

Le désir de Mme Chiriaeff, rappelons-le, est de trouver une niche pour sa compagnie. Le fait de s'incruster à la salle Wilfrid Pelletier permet de démontrer, au fil du temps, la présence réelle d'un public suffisant, attiré par les spectacles de danse. Elle tente de justifier la construction d'un lieu dédié à la danse. Cela dit, occuper la salle Wilfrid Pelletier quatre fois par année n'apporte pas que des avantages : les coûts de location sont faramineux et le calendrier de la PdA, peu flexible. En plus, la salle a été conçue pour la musique et non pour la danse :

À en juger par le plancher de chêne et par le nombre considérable d'ascenseurs et de trappes sur le plateau, personne n'avait porté la moindre attention aux impératifs de cette discipline. La Compagnie fera contre mauvaise fortune bon cœur et elle fera l'acquisition d'une immense toile de revêtement [tapis de danse] sans laquelle les danseurs et danseuses auraient connu la catastrophe. Loin de trouver prétexte à l'inaction, les GBC feront de leur entrée à la Place des Arts l'occasion tant attendue de relever de nouveaux défis. (Duval, 1988, p. 308)

Néanmoins, pour Ludmilla, la fidélisation d'un public est un pas de plus vers la reconnaissance de sa compagnie comme levier artistique et culturel, montréalais et québécois. Elle souhaite se hisser au même niveau d'importance que celui d'une grande institution installée avant elle à la PdA : l'OSM (Orchestre Symphonique de Montréal), fondé en 1934, l'institution à laquelle elle se compare continuellement (elle aussi offre des abonnements).

Si on en juge par la pérennité des abonnements, la formule a eu et continue d'avoir du succès. Depuis 1970, les GBC n'ont jamais cessé d'offrir des abonnements année après année. Ils ont changé de lieu de présentation en 1999 ; ils occupent maintenant la salle Maisonneuve, beaucoup plus petite.

¹³⁴ Par exemple, le dépliant de la saison 1974-1975 annonce la venue du RWB; celui de la saison 1976-1977, le Ballet de Cologne, le Dutch National Ballet et le RWB en plus de deux programmes maisons et le *Casse-Noisette*.

IV. 4. 2. 4 : Assurer une visibilité télévisuelle

Tout au cours de son parcours, la compagnie a gardé des liens étroits avec le médium à l'origine de son envol : la télévision. À intervalles réguliers, des ballets de la compagnie sont filmés et enregistrés à des fins télévisuelles. La plupart du temps, ces spectacles sont présentés dans le cadre d'émissions culturelles et la majorité demeurent affiliés à la télévision francophone (annexe X).

Il est difficile d'évaluer dans quelle mesure ces « spectacles » ont amené de nouveaux publics dans les salles mais ils ont, à tout le moins, fait connaître davantage la compagnie des GBC et son répertoire. Être présenté à la télévision est une forme de publicité. Elle atteste d'une reconnaissance culturelle et sociale et constitue une visibilité de premier choix durant les années soumises à notre étude. Il était important de le mentionner même si nous ne pouvions pas mesurer de façon précise son impact sur le développement de la compagnie dans le cadre de la recherche. Avec le nombre d'émissions à son actif, il est apparu clair que cet aspect constituait un objectif opérationnel pour intéresser un public adulte. À la lumière de ce que nous avons présenté de sa situation sociale dans le Québec des années 60 à 80, nous pouvons quand même affirmer que cette stratégie lui a permis de rayonner dans la société québécoise, de se distinguer de ses concurrents des années 70 et d'affirmer son « leadership » institutionnel.

IV. 4. 2. 5 : Souligner les événements spéciaux

La culture russe et son propre tempérament sont à l'origine de l'habitude de Ludmilla de souligner le moindre anniversaire et le plus petit événement. Le sens de la célébration est prononcé chez elle. Cela étant dit, il faut aussi considérer son désir de marquer de façon significative chacun de ses pas vers une plus grande reconnaissance. Elle saisit chacune des opportunités de participer à des célébrations d'envergure, susceptibles de lui accorder de la visibilité. Au cours des vingt premières années, plusieurs événements de différente nature soulignent le parcours de la compagnie. Les événements dont nous parlerons sont quelquefois des moments forts de la compagnie, des anniversaires importants pour elle ou des célébrations collectives, d'ordre culturel et artistique. Cet objectif opérationnel permet aussi d'intéresser le public adulte à sa compagnie.

Une célébration sous forme de festival s'annonce à Montréal. L'inauguration de la Place des Arts sert de prétexte à la tenue de spectacles en rafale à partir du 21 septembre 1963 (Duval, 1988, p. 211). Les GBC ont déjà réservé leur soirée le 3 octobre et se préparent à assumer les défis reliés à l'utilisation d'un immense plateau de scène, ce qu'ils n'ont jamais expérimenté auparavant. C'est une étape à franchir. La nouvelle salle présente des possibilités de développement non négligeables : un plus grand nombre de spectateurs possible, un plus grand nombre de spectacles à demeure et des équipements à la fine pointe de la technologie du moment. C'est aussi l'occasion d'être associé à un lieu de prestige où se produisent les institutions artistiques importantes de l'époque : le Théâtre lyrique, le TNM, le Théâtre de Quat'sous et, le plus important d'entre eux, l'OSM (Duval, p. 200). En plus, elle devance la compagnie rivale du BNC qui doit accéder au O'Keefe Center de Toronto en mai 1964. Ainsi, l'expérience souligne une étape majeure du développement des GBC.

Le nombre de danseurs a presque doublé (de 20 à 34 en 1963). Pour l'occasion, le répertoire se bonifie d'œuvres associées à un répertoire de grande envergure : *Le Pas de quatre* (reconstruction d'Anton Dolin) et *Le Bal des Cadets* (David Lichine). Montés et répétés par des artistes de renom à réputation internationale, ces ballets annoncent un tournant dans l'histoire de la compagnie : augmenter ses standards et, de ce fait, montrer son calibre. C'est à ce moment que l'on engage Daniel Seillier à titre de maître de ballet afin d'augmenter les chances de rencontrer cet objectif :

En vue de l'inauguration de la Place des Arts, qui sera un peu leur pied-à-terre, les Grands Ballets canadiens viennent de faire l'acquisition de nouveaux membres et parmi eux, d'un nouveau maître de ballet. Notre corps de ballet métropolitain prend de plus en plus de l'importance et tient à être à la hauteur de sa tâche¹³⁵.

Rappelons-nous aussi la venue de Rosella Hightower à titre d'artiste invitée pour l'occasion.

L'excellente acoustique pour l'époque permet de présenter les ballets avec un orchestre d'envergure. Claude Poirier tient la baguette pour les GBC. Victime d'un conflit qui, finalement, jouera en sa faveur, la compagnie ne se présentera pas le 3 mais le 12 du mois d'octobre, en matinée et en soirée (annonce, *La Presse*, 28 sept., 2, 10 et 11 oct. 1963).

¹³⁵ L'article est signé C.P.-M, non daté, ni identifié à un journal. (AIT).

Le NYCB devait donner une série de représentations dans le cadre du festival d'ouverture de la PdA du 9 au 14 octobre. La série est annulée¹³⁶ et remise à plus tard en raison d'un différend syndical entre l'Union des Artistes et le « puissant syndicat américain, l'Actors' Equity, qui régnait en roi et maître depuis des décennies sur toute l'Amérique du Nord » (Duval, 1988, p. 181) pour l'obtention de l'accréditation syndicale de la salle Wilfrid Pelletier. Le conflit va passablement perturber le lancement. Il aura pour effet l'annulation de plusieurs spectacles programmés dans le cadre des cérémonies d'ouverture dont celui du NYCB et celui des GBC (Gingras, 28 sept. 1963) qui se désistent (Forget, 2006, p. 373).

Dans le cadre des célébrations, les GBC devaient recevoir un cachet de 25 000\$ de la PdA. Ils ne recevront rien¹³⁷ puisque la représentation du 3 octobre n'a pas lieu. Comme Mme Chiriaeff a déjà engagé des frais de 40 000 \$ (Idem, p. 252) pour la représentation¹³⁸, elle n'a d'autre choix que de foncer. Elle produira donc une soirée le 12 octobre à ses frais¹³⁹ car entre temps, les deux syndicats ont accepté une trêve de six mois¹⁴⁰ « de façon à entreprendre de vraies négociations » (Duval, 1988, p. 239).

La soirée du 12 octobre 1963 est un succès. Tous les critiques s'entendent pour vanter « la tenue vraiment professionnelle qu'affiche maintenant la compagnie » (Vallerand, 1963). On dit : « les Grands Ballets Canadiens was able to live up to the grandeur of its surroundings » (Johnson, 1963) et on couronne l'œuvre marquante de la soirée *le Bal des cadets* : « les GBC y ont donné leur pleine mesure remplissant enfin la salle, parfaitement à l'aise, joyeux, même brillants... » (Basile, 15 oct. 1963).

¹³⁶ La raison invoquée par l'imprésario Samuel Gesser auprès des médias est que plusieurs danseurs de la compagnie n'étaient pas disponibles (Gingras, 28 sept. 1963).

¹³⁷ Soulignons quand même qu'à titre de dédommagement, la corporation de la PdA offrira un crédit de location pour la période du 13 au 26 décembre 1965 (CE, 25 décembre 1965, FALC).

¹³⁸ La venue de Rosella Hightower, l'achat des ballets de Dolin et Lichine sans compter leurs frais de séjour à Montréal.

¹³⁹ Le gouvernement du Québec par le biais de son ministre Georges-Émile Lapalme comblera une partie du manque à gagner en accordant une subvention de 78 000 \$ comparativement à l'année précédente où le gouvernement du Québec avait accordé 30 000 \$ (*La Presse*, 4 mars 1964). 50 000 \$ vont pour la couverture des frais encourus.

¹⁴⁰ En fait, elle durera un an (Duval, 1988, p. 239).

Ludmilla a porté un grand coup. Les critiques sont positives et reconnaissent le calibre de la compagnie qui ne souffre d'« aucun décalage sensible [...] entre elles [les solistes]¹⁴¹ et leur illustre camarade [Rosella Hightower] » (Vallerand, 1963). Ainsi, Mme Chiriaeff a réussi à frapper l'imagination, s'est imposée dès le début sur la plus grande scène de Montréal de l'époque et n'a pas eu à souffrir de la comparaison avec la célèbre compagnie américaine le NYCB.

Anecdote intéressante, l'ABT se présente à la PdA le 13 novembre 1963 et s'annonce comme les « Grands Ballets d'Amérique » (affiche de *La Presse*, 29 et 31 oct. et 2 nov. 1963). Le producteur est le même qui aurait présenté le NYCB, un mois auparavant. Il aura eu vent du succès des GBC maintenant difficiles à déclasser et tente lui aussi de frapper l'imagination en s'appuyant sur le succès d'une compagnie locale importante.

Nous ne ferons que rappeler l'engagement des GBC dans le cadre des célébrations du Centenaire de la Confédération et leur implication dans le cadre des activités de l'Exposition universelle en 1967. Le déploiement de leurs activités et leur impact sur l'évolution de la compagnie en termes de popularité et de développement de public ont été abordés lors de la section qui parle de la préparation de leur grande tournée européenne et seront renforcés dans la section suivante qui aborde les oeuvres. Le rayonnement de la compagnie et son travail de développement de public adulte sont bien établis.

Entre l'Expo de 1967 et la tournée européenne de 1969, les GBC célèbrent dix ans d'activités. L'incorporation date de 1957. L'année 1968, année faste en succès et en publicité pour la tournée européenne, servira de moment fort de célébration. Le programme de 1967 est celui de la « décennie anniversaire » et celui de 1968 titre en page couverture : Les Grands Ballets Canadiens 1958-1968. Une légère confusion entoure le début des activités de la compagnie mais permet de glisser l'événement entre deux dates aussi significatives l'une que l'autre¹⁴².

¹⁴¹ Le journaliste nomme : Linda Stearns, Fiona Fuerstner, Margery Lambert, Andrée Millaire, Milenka Niederlova et Véronique Landory.

¹⁴² Forget (2006) indique que le CA a préféré retarder les célébrations afin de bénéficier de plus grandes retombées financières (p. 413).

La publicité insiste sur le rang de grande compagnie internationale (programme souvenir de 1967). L'affirmation est plutôt téméraire car son succès s'est affirmé en Amérique du Nord seulement. Pour sa part, le Commissaire général de l'Expo, M. Pierre Dupuy dit des GBC qu'ils « s'apparentent aux meilleurs » (programme souvenir, 1967). Les grandes compagnies de ballet du monde seront à Montréal, il faut se montrer à la hauteur et affirmer sa prestance auprès de son propre public. Heureusement pour eux, les GBC « surfent » sur le succès de *Carmina* encore récent et l'utilisent pour les célébrations du 10^e anniversaire.

La salle est bondée le soir du 9 mars 1968 à la salle Wilfrid Pelletier de la PdA. C'est un succès de la reconnaissance de la part des pouvoirs politiques. Le Premier Ministre de l'époque, Daniel Johnson (père), et le président du CA des GBC, le Juge Vadbonceur, rendent hommage à Mme Chiriaeff et celle-ci, en retour, remercie le public et les danseurs (Gingras, 1968). Le spectacle est repris à Québec et à Ottawa.

C'est un pas important pour Ludmilla et sa compagnie. Elle a du succès et la reconnaissance de son produit artistique (Gingras et Johnson, 1968). Le fait d'avoir rempli la salle pour l'occasion montre que le public la suit et fait de cette célébration un moment privilégié pour lui rendre hommage. C'est un événement important de la communauté montréalaise, fière de sa compagnie de ballet¹⁴³. Mentionnons que les 15 ans de la compagnie ne seront ni soulignés, ni célébrés. Un gala hommage en l'honneur de Ludmilla se tiendra à la PdA pour souligner le 20^{ième} anniversaire de son arrivée au Canada (Heller, 1972).

Un autre événement permet de développer davantage de public. Il se réalise les 25, 26 et 27 mars 1970 durant la semaine sainte, dans la nef de l'Oratoire St-Joseph. Non seulement il s'agit de danser dans des lieux saints mais de briser les préjugés à l'effet que la danse pervertit les âmes. Danser dans un tel endroit touche une nouvelle clientèle et réconcilie les esprits dévots avec les manifestations du corps.

Un article de *La Presse* (3 mars 1970) annonce les billets « à prix populaires ». Sans préciser ce que cela signifie, on peut penser que les prix sont abordables pour la majorité

¹⁴³ Rappelons que dans les années 60, il n'existe aucune autre compagnie de ballet au Québec.

des citoyens. Mme Chiriaeff ne recevra aucune lettre à l'effet que son spectacle est indécent. C'est une nette amélioration. Dans le passé, elle était régulièrement l'objet d'insultes (Forget, 2005, manuscrit, partie II, p. 37). Cela démontre, dix ans après la création des GBC, une évolution des mentalités à l'égard de la danse à vocation artistique. Deux mille personnes assistent à chacune des représentations¹⁴⁴ (Idem).

Les prochaines célébrations soulignent celles du 10^e anniversaire de la mort de Pierre Mercure, en 1976. Mercure est musicien et admire particulièrement les artistes, entre autres, ses collaborateurs chorégraphes. Il a été le premier à supporter Mme Chiriaeff au cours de sa carrière télévisuelle dans les années 50, car il était producteur, animateur et chef d'orchestre de l'émission *l'Heure du concert*. Brian Macdonald a aussi travaillé avec lui. Il poursuivra sa collaboration avec les GBC durant les premières années d'existence de la compagnie. En somme, le spectacle a à la fois une valeur sentimentale et artistique pour la compagnie. Mais est-ce aussi autre chose ?

Le spectacle est grandement inspiré du répertoire d'œuvres musicales de l'artiste : trois ballets sur six sont des créations originales de chacun des trois chorégraphes officiels de la compagnie sur de la musique du Maestro. La soirée commence par un montage de scènes de l'émission *l'Heure du concert* où défilent le visage de nombreux artistes canadiens et étrangers qui y ont participé. Plusieurs collaborateurs des premiers temps de la télévision contribuent au spectacle de la PdA : Gabriel Charpentier (texte et musique), François Bernier (chef d'orchestre)¹⁴⁵, Louis Archambault (sculpture) (Gingras, 1976). La soirée se termine avec un défilé chorégraphié des danseurs et des étudiants des écoles affiliées aux GBC.

La presse francophone apprécie et qualifie de « magistral » le spectacle (Idem). Les journalistes anglophones y voient davantage un coup de publicité : « It closed with an item which looked embarrassingly like a commercial as students from the company's ... » (Galloway, 22 mars 1976). Ils sont agacés par l'aspect nostalgique et familial : « It is a nostalgic evening. It is also an obviously parochial one which is not likely to travel with

¹⁴⁴ Lorrain (1973) prétend qu'il y avait 5 000 personnes par représentation (p. 177). Le rapport annuel du CAC rapporte 4 000 spectateurs en tout (1969-1970, p. 62). Le chiffre de 2 000, invoqué par Forget (2006), nous semble plus plausible, nombre en soi considérable dans l'église pour une seule représentation.

¹⁴⁵ Les deux premiers ont fait partie du comité artistique des années 60 (programme souvenir, saison 1965-1966).

any great success outside the province of Quebec. The music is the important item, the dance but an embellishment » (Idem).

En réalité le spectacle est un ensemble de tout cela : un rappel historique, une publicité et un positionnement politique. Dans les années 70, la montée du Parti québécois est constante et le débat autour de la question nationale se radicalise (Linteau et al., p. 679). La compagnie s'érige comme moteur de l'identité nationale et se sert de cette production pour l'affirmer :

Les Grands Ballets Canadiens ont toujours recherché à inscrire leurs activités au sein de la collectivité, le Québec, qui les a fait naître et qui les particularise. La danse s'est toujours identifiée à une culture et à une époque et c'est ainsi que Les Grands Ballets Canadiens, par leurs créations incessantes, sont le reflet de la richesse culturelle d'ici. Bon an, mal an, les œuvres nouvelles s'ajoutent au répertoire de la compagnie et entraînent de plus en plus la collaboration de créateurs canadiens de diverses disciplines artistiques. C'est ainsi que des musiciens, des chansonniers, des sculpteurs, des peintres, des décorateurs et des costumiers canadiens ont participé aux succès et à l'originalité de ballets qui placent la compagnie au rang des précurseurs. (programme souvenir, saison 1975-1976¹⁴⁶)

Le texte n'est pas simplement un hommage aux artisans du spectacle, toutes disciplines confondues. C'est aussi un plaidoyer pour la reconnaissance de la compagnie comme moteur de croissance artistique et culturelle et comme un instrument de développement de l'identité nationale. Ainsi, nous comprenons le malaise du journaliste anglophone peu touché par l'hommage. En revanche, les critiques anglophones ont raison de dire que le spectacle n'est pas exportable. Brian Macdonald le sait. Il n'aura lieu qu'à Montréal à des fins de promotion. Les représentations de Toronto et des provinces maritimes prévues juste après n'incluent aucun de ces ballets (Galloway, 6 mai ; Edinborough, 1976).

Les anniversaires de toutes sortes ont donc constitué des événements marquants dans le parcours de la compagnie. Ils ont généré des impacts de différents ordres ou ont fait l'objet d'un certain espoir de développement : une plus grande visibilité, des rentrées d'argent à des moments stratégiques et des publicités à peine déguisées empreintes de

¹⁴⁶ Ce texte apparaît au début d'une section du programme qui présente les principaux collaborateurs artistiques de la compagnie au fil des ans avec leur nom, une courte biographie et ce qu'ils ont réalisé avec la compagnie.

messages à caractère politique. Ils visaient aussi à accroître le goût du ballet auprès de la population en frappant la curiosité des gens et en leur rappelant à intervalle régulier qu'une compagnie de ballet importante vivait en leurs murs. C'était une stratégie de plus pour attirer le public aux spectacles des GBC.

IV. 5 : Atteindre une reconnaissance internationale

OBJECTIFS STRATÉGIQUES	OBJECTIFS TACTIQUES	OBJECTIFS OPÉRATIONNELS
5 > Atteindre une reconnaissance internationale	5.1 > Développer un nouveau répertoire	5.1.1 > S'ajuster aux tendances chorégraphiques internationales
	5.2 > Hausser le niveau technique	5.2.1 > Augmenter le niveau de difficulté du répertoire
		5.2.2 > Modifier les exigences chorégraphiques
	5.3 > Consulter pour la réalisation des tournées	5.3.1 > Réaliser des tournées structurées

Un autre objectif stratégique a hanté Ludmilla dès le début de l'existence de la compagnie : donner une dimension internationale aux GBC. Elle a tout mis en œuvre pour l'atteindre sans jamais abdiquer. Elle a fait tous les compromis nécessaires pour y parvenir. Cela dit, elle n'a jamais révélé publiquement ce rêve. Aucune déclaration ne mise sur un développement d'une telle envergure. Son discours demeure à l'effet qu'elle désire doter le Québec d'une compagnie de ballet prenant appui sur les valeurs et l'âme du peuple québécois. Sa réserve manifeste prudence et réalisme. Cela ne l'a pas empêchée de diriger inlassablement ses actions vers une telle reconnaissance.

Tout au long de ce qui précède et plus particulièrement dans la section traitant des tournées importantes, nous constatons que Mme Chiriaeff poursuit des ambitions de reconnaissance de sa compagnie: quand elle engage ses collaborateurs, quand elle fait des choix de chorégraphies ou saisit des occasions, elle n'a qu'un seul but, celui de faire reconnaître les GBC au même titre que les grandes compagnies de ballet du monde. N'a-t-elle pas grandi dans la traînée de la comète des Ballets Russes de Diaghilev ? Elle s'en est servi comme modèle pour élaborer sa compagnie. C'est son cinquième objectif stratégique.

Malgré ses ambitions, le temps demeure un facteur déterminant d'essais et d'erreurs, de témérité et de replis stratégiques dans la construction progressive d'une compagnie dont l'importance se précise graduellement au Québec, au Canada et à l'étranger. Elle ne peut aller plus vite que la dure réalité des étapes nécessaires à franchir, tributaire qu'elle est

des effectifs disponibles et de la trop grande limite de ses moyens financiers. Malgré tous ses efforts, la réelle reconnaissance internationale viendra plus tard. Surtout que certains critiques ne se gênent pas de le lui rappeler : « Les Grands Ballets Canadiens have made tremendous progress in the past two years, but they are still not a company of international calibre » (Siskind, 1969).

Mme Chiriaeff, dans un communiqué de presse du 3 décembre 1968 (FALC) utilise le titre : Les Grands Ballets Canadiens, compagnie internationale de danse. L'affirmation est habile. Elle fait l'éloge de son parcours personnel d'artiste (européen), de celui de ses collaborateurs (aussi européens) et elle annonce la tournée américaine prévue au printemps. Effectivement, ceux qui l'entourent et à qui elle fait appel viennent du vieux continent et de différents pays. À cette époque c'est tout ce qu'il y a d'international en lien avec la compagnie. Elle navigue habilement entre la réalité et les demi-vérités dans la façon de formuler son titre.

Qu'entendons-nous par reconnaissance internationale ? Les différents dictionnaires généraux s'entendent pour définir le terme international par : « Qui a lieu, qui se fait de nation à nation » (Robert, 1993 ; Larousse, 1992); « Qui s'exerce dans plusieurs pays » (Rey, 2005). Ainsi, la dimension internationale peut exister quand un organisme sort de son pays et fait des échanges avec un seul autre. Cette interprétation a été largement utilisée par la compagnie dans l'élaboration de son image. Dès 1967, dans le texte d'introduction de présentation de la compagnie, il est écrit : « ...la troupe des Grands Ballets Canadiens se classe au rang des grandes compagnies internationales » (programmes souvenirs de 1967-1968 et de 1968-1969). Or à l'époque, ils n'ont foulé que le sol américain. La surenchère est difficilement justifiée autrement qu'en considérant qu'ils ont été sur les mêmes scènes que d'autres compagnies de ballet, jugées importantes dans le monde, lors de leur venue à l'Expo de 1967.

Durant la saison de 1971-1972, il est dit : « les Grands Ballets Canadiens ont acquis un prestige international » (programme souvenir) et, en 1972-1973, on insiste sur le fait que « les Grands Ballets Canadiens connurent leur premier grand succès en Europe en 1969 » (programme souvenir). Nous savons que le périple européen a été un désastre en ce qui concerne la reconnaissance de la part des critiques familiers avec la danse qui savent ce que sont les valeurs esthétique et stylistique du ballet. Le succès n'est toujours

probat que sur le territoire nord-américain. En 1976, on a modifié le discours : « les GBC, la compagnie la plus novatrice au Canada » (programme souvenir 1975-1976).

Une telle affirmation promotionnelle de reconnaissance internationale n'est nullement justifiée et est quelque peu abusive. Elle donne l'impression d'une image de prestige au large public qui n'a pas les moyens d'évaluer la portée de ces propos. En même temps, chacun veut bien croire qu'il a chez lui une compagnie de ballet prestigieuse. Aux fins de notre recherche, nous avons considéré « réelle » la dimension internationale de la compagnie des GBC, dès le moment où le succès était sans équivoque, constaté dans plusieurs pays différents de plusieurs cultures différentes.

La surenchère des dirigeants des GBC est mentionnée par un critique qui s'en plaint et ne se gêne pas de le noter :

Les GBC annoncent un peu prétentieusement qu'il s'agit de trois « créations mondiales ». L'expression laisse entendre que le monde entier était au courant, ce dont je doute fort. « Premières montréalaises » serait plus juste, encore que là j'ai bien peur que, dans un cas et peut être deux, il s'agisse de dernières. (Gingras, 1972)

La pratique de la surenchère n'est pas un cas isolé. Dans le milieu de la danse montréalais, avec la venue de la « Nouvelle Danse » et de son Festival dans les années 80, une certaine enflure de la réputation de chacun est observée. La plupart des chorégraphes annonçaient leur première « mondiale » parce qu'ils étaient diffusés dans un cadre qui se voulait international bien qu'ils aient à peine foulé le sol d'autres territoires, espérant que le monde s'ouvrirait à leur création. C'est ce phénomène que nous observons avec la mise en marché des GBC en 1967 et par la suite. L'exagération des succès cache un certain malaise s'apparentant à un « manque d'estime de soi ». Il disparaît quand le succès réel se produit. Pour les GBC, ce sera en 1977 comme nous l'avons constaté.

Le temps doit faire son œuvre et l'impatience de Ludmilla est en quelque sorte justifiée. En effet, l'ascension a été exceptionnelle de 1957 à 1972, période assurée par Mme Chiriaeff à la direction artistique. Celle-ci a réussi à orchestrer des bases solides pour une compagnie avec la précieuse collaboration de Fernand Nault. En 1974, la compagnie a certains acquis. Elle est déjà prête à se confronter à des œuvres complexes, aux grandes

scènes et aux grands courants. Les danseurs sont d'un bon calibre, ont de nombreuses expériences de tournée sur des scènes de différentes importances et la structure de gestion, malgré ses ratées, semble relativement adéquate pour supporter un mouvement de développement davantage tourné vers le marché international.

IV. 5. 1 : Développer un nouveau répertoire

Le premier objectif tactique de l'objectif stratégique visant à assurer une reconnaissance internationale touche le cœur du rayonnement d'une compagnie, c'est-à-dire son répertoire. C'est du moins ce que notre analyse des données démontre jusqu'à maintenant.

Dans les premières années, avant la venue de Brian Macdonald, Mme Chiriaeff s'est appliquée à développer un répertoire diversifié. Les œuvres de Fernand Nault offraient un certain potentiel. Constituées de grandes fresques, avec des mises en scène complexes, elles ne « challengent » pas les publics avertis sur le plan de la virtuosité. D'autant plus que Ludmilla n'a pas pu développer à la fois, une facture canadienne et québécoise de la danse et la transposer à un niveau international. Il faut du temps pour se faire connaître, imposer une marque originale et grandir en qualité.

Cela dit, nous avons pu constater auparavant qu'une des erreurs majeures de Mme Chiriaeff a été de choisir une mauvaise programmation lors de sa première tournée en Europe. Elle n'a pas su trouver grâce aux yeux des critiques de France et d'Angleterre bien que le public ait apprécié les spectacles. Ces pays, à cette époque, donnent le ton à la danse et en établissent les critères et standards. Les grandes écoles de formation sont toutes européennes, la majorité des chorégraphes également à l'exception de George Balanchine. Petit à petit, « Mr. B. » impose ses méthodes de formation, ses critères esthétiques et ses œuvres originales. Au même moment, la compagnie des GBC suscite l'intérêt d'une nouvelle direction artistique chevronnée, prête à s'investir dans une nouvelle étape de développement d'une compagnie qui n'en est qu'à la période adolescente de sa vie. En fait, l'ancienne et la nouvelle direction se choisissent.

Le flair de Ludmilla la servira encore une fois pour nourrir ses ambitions non avouées et faire face à son objectif de développement. Brian Macdonald prendra « sa » relève. Elle sait ne pas être la bonne personne pour réaliser son rêve. Elle se consacrera dorénavant à « finir les structures de la danse au Québec » (Chiriaeff in Brousseau, sept. 1974). De son côté, Brian Macdonald a besoin de s'investir à long terme quelque part: « Montreal is my pied-à-terre now. I have two more years on my contract with les Grands Ballets, but I foresee staying here a good deal longer than that » (Lanken, juil. 1975).

Durant ces années de direction artistique, il est le premier chorégraphe canadien de réputation internationale (Crabb, 1998, p. 89) à émerger du Canada et à laisser sa marque à l'étranger. Cette denrée est plutôt rare à l'époque : « Great choreographers are as rare as great playwrights throughout the world. Les Grands Ballets Canadiens is the only Canadian company to have a prolific choreographer [Brian Macdonald] as its artistic director » (Galloway, mai 1976). Sa principale force est un répertoire personnel original.

Deux actions conjuguées du nouveau directeur artistique vont permettre une réelle reconnaissance internationale de la compagnie au temps de cette direction : Brian impose un répertoire ajusté aux tendances internationales (premier objectif opérationnel) et il instaure un niveau technique supérieur (le deuxième). Ces deux aspects sont interreliés dans le projet de développement du nouveau directeur. Le troisième objectif opérationnel vient de la compétence et du flair de la direction générale à organiser une tournée d'envergure en collaboration avec la direction artistique.

IV. 5. 1. 1 : S'ajuster aux tendances chorégraphiques internationales

Il faut garder en mémoire l'expérience passée et présente (en 1974) de Brian Macdonald. Il a dirigé de bonnes compagnies de ballet européennes, il continue de créer des œuvres à l'étranger durant son mandat de directeur artistique et il connaît parfaitement les exigences de virtuosité nécessaires à l'obtention des standards internationaux.

Il impose dès le départ son répertoire personnel et sa signature originale de chorégraphe. Il se calque avantageusement sur celui du maître monté des années 70 et 80, George Balanchine qui, à ce jour, demeure une figure emblématique de l'évolution de la danse

classique du XX^e siècle. Déjà à l'époque fructueuse de création de Macdonald, « Mr. B. » a réussi à imposer son style dans le monde. Maurice Béjart, autre chorégraphe emblématique du XX^e siècle dira de lui :

Semblable à ce magnifique pont suspendu qui, un peu au nord d'Istanbul relie l'Europe à l'Asie, le seul au monde à relier deux continents, Balanchine, sans conteste le plus grand chorégraphe de tous les temps, relie la grande tradition du ballet classique à la modernité la plus absolue. (Volkov, 1988, p. 9)

George Balanchine et Brian Macdonald partagent plusieurs valeurs artistiques en plus d'avoir des tempéraments semblables. Nous avons expliqué la personnalité complexe et les ambitions artistiques de Brian Macdonald dans la section consacrée à l'encadrement artistique. Il s'agira ici de mettre en lumière certaines caractéristiques partagées par les deux artistes. Nous expliquerons les orientations de Balanchine. Elles sont nécessaires pour comprendre comment Macdonald s'inscrit dans un courant chorégraphique important. Il a la capacité de donner une envergure internationale aux GBC par son propre répertoire et celui qu'il acquiert.

Personnages intransigeants et despotiques à certains égards (Mazo, 1974 ; Stevens, 1976 en ce qui concerne Balanchine), ils ont un but ultime, moteur de leur vie : faire de la création originale. Personne ne peut les en détourner. Leur curiosité est insatiable et à ce titre, ils désirent exploiter plusieurs genres¹⁴⁷. Comme ils fonctionnent par thèmes, les œuvres sont plus courtes et plus denses. Tous deux désirent élaborer un produit original national. Enfin, ils sont tous deux reconnus pour avoir une sensibilité particulière à la musique. De Balanchine, on dira que, dans ses chorégraphies, on « visualisait » la musique (Hazan, 1957, p. 23).

Ces attributs communs ont un effet important sur leur création : de hauts standards techniques et virtuoses : « American dancers whose athletic bodies Balanchine likes to celebrate, have an arid quality. [...] Their superbly trained athletic bodies obediently execute graceful or stirring exercises and exhibitions of elegant gymnastics » (Palmer,

¹⁴⁷ À consulter à cet effet, l'ouvrage élaboré par Balanchine lui-même et Francis Mason (1977). On y explique chacune des chorégraphies de Balanchine du début de sa carrière de créateur à la date de parution : autant, le contexte de création, les intentions, l'élaboration du ballet que la réception d'une certaine critique américaine pour chaque œuvre.

1978 p. 112). Les deux respectent la mise en valeur de quiconque est capable de rencontrer de tels objectifs :

One of the most interesting facets of his company was its lack of an old-fashioned corps de ballet. The body of his company possessed the technical calibre of soloists - this standard was expected, the training made it possible, and the ballets exploited it. (Shearer, 1987, p. 147)

Rappelons-nous les témoignages de danseurs au sujet de Brian Macdonald, les commentaires sur ses exigences techniques et son utilisation des interprètes avec une hiérarchie de solistes.

Brian Macdonald est au bon endroit, au bon moment, avec les bonnes qualités. En effet, l'Amérique du Nord est en train de devenir la référence esthétique et artistique du monde Occidental depuis le début des années 70 : « Risking a few swingeing generalisations after a short visit, I would say that New York is now unquestionably the dance emporium of the world, with an unmatched wealth and variety of choice ; ... » (Bland, 1985, p. 158). Il est donc un homme de son temps et son profil correspond aux qualités recherchées par les artistes du ballet sur le continent nord-américain. Son potentiel artistique est un des éléments déterminants. La qualité de ses chorégraphies, en accord avec une orientation stratégique à l'échelle de la planète (celle de Balanchine), va faire la différence. Cela dit, Brian Macdonald a besoin d'un répertoire extérieur tactique pour valider et faire cheminer son propre matériel. Il annonce dès son arrivée : « qu'on verra entre autres plus d'œuvres de Balanchine » (Brousseau, 25 sept. 1974). Il les choisit pour deux raisons, leurs vertus pédagogiques et le rayonnement qu'elles peuvent procurer si elles sont bien dansées.

IV. 5. 2 : Hausser le niveau technique

Les affinités d'ordre philosophiques ne sont pas sans rappeler à Brian Macdonald qu'interpréter les œuvres de Balanchine est une école en soi pour des artistes. Danser de telles œuvres est un exercice de style et de virtuosité au même titre que le sont les ballets du répertoire romantique dans un registre plus traditionnel. Maîtriser des pièces chorégraphiques du maître garantit un sceau de qualité recherché par toutes les

compagnies¹⁴⁸ des années 70 et 80. Brian Macdonald en fait un objectif tactique pour tendre vers la reconnaissance internationale. La mise en œuvre de cet objectif consiste à augmenter le niveau de difficultés du répertoire et modifier les exigences chorégraphiques, objectifs opérationnels qui s'y rattachent.

IV.5.2.1 : Augmenter le niveau de difficultés du répertoire

L'objectif motive grandement le nouveau directeur artistique quand il s'agit de faire des choix de chorégraphies nouvelles, dans le but de faire cheminer sa compagnie vers de nouveaux standards. Techniquement, la troupe n'est pas dans sa meilleure forme en 1974 bien qu'elle conserve d'excellents danseurs en mal de défi ; *Tommy* a eu certains effets pervers comme nous le constaterons dans le chapitre suivant. Brian le sait, il connaît déjà le groupe¹⁴⁹. Il désire augmenter la qualité et ajouter à la compagnie un produit artistique qui va, dans le même sens que le sien, donner des outils pédagogiques et artistiques aux interprètes. Il décide d'acquérir certaines œuvres marquantes du NYCB pour ajouter au répertoire de la compagnie des GBC.

Il choisit trois œuvres de la première époque de création de Balanchine aux États-Unis : *Sérénade* (1934), *Concerto Barocco* (1940) et *Quatre Tempéraments* (1946). Ce sont trois œuvres abstraites, sur des musiques complexes, de facture stylistique différente qui exigent une rapidité et une précision exemplaire. La première, de l'aveu même de Balanchine, est sa première œuvre créée aux États-Unis. Elle a été montée avec un groupe d'étudiants de l'école à partir d'exercices appris en classe (Balanchine & Mason, 1977, p. 565).

Au départ, la compagnie des GBC éprouve des difficultés à les interpréter et cette faiblesse est mentionnée par un critique montréalais qui, en parlant des *Quatre Tempéraments* déclare : « This is one of Balanchine's gems, intrication, elegant and

¹⁴⁸ Chaque vague de popularité d'une compagnie ou d'un chorégraphe durant toute l'histoire du ballet incite les autres compagnies à acquérir des œuvres de l'artiste dont il est question à une époque donnée pour démontrer sa capacité à observer les nouveaux standards. Par exemple, le courant des années 2000 est considéré comme étant celui du chorégraphe William Forsythe (Wulff, 1998, p. 101).

¹⁴⁹ Il est venu monter *Jeu de cartes* en 1971 (Heller, déc. 1971), *Au-delà du temps* (Brousseau, 1973) et *La Loterie* en 1973 (Siskind, mai, 1973).

breathhtakingly beautiful in its choreography, and the company worked hard to put it across on a purely technical level. It received only polite applause » (Galloway, nov. 1974). Cela dit, le directeur artistique a entrepris un travail de renforcement technique et de cohésion. Il paraît déjà au spectacle de novembre 1974 (Galloway ; Billington ; Brousseau). Nous n'oserions pas affirmer que le changement observé dans la prestation de la compagnie est dû uniquement à l'inclusion du répertoire de Balanchine. L'embauche de professeurs exigeants et compétents comme William Griffiths par exemple est sûrement un facteur d'influence aussi. En revanche, le fait que Macdonald annonce dès son arrivée son désir de choisir aucun autre chorégraphe de l'extérieur est un signe des vertus qu'il accorde au répertoire de Mr . B. en vue de renforcer la tenue de sa compagnie.

IV. 5. 2. 2 : Modifier les exigences chorégraphiques

À la même époque, les autres chorégraphes attirés vont continuer leur implication créatrice : Fernand Nault crée cinq nouveaux ballets et Brydon Paige trois, dont un ballet en collaboration avec M. Macdonald. Les œuvres de ces deux chorégraphes ne semblent pas percer la scène au même titre que celles de Macdonald ou Balanchine si on se fie aux articles de presse. Un examen attentif des critiques écrites sur la compagnie (de 1974 à 1977) laisse transpirer certaines observations : les pièces de Balanchine et de Macdonald sont vives, bougent beaucoup, sur des musiques enlevantes et sont teintées de plusieurs pointes d'humour quand celles de Nault et de Paige présentent des univers sombres.

Le contraste est flagrant entre *Time out of Mind* (Macdonald, 1974) et *Cantique des cantiques* (Nault, 1974) lors d'un même spectacle (Siskind et Galloway, juif. 1974). Plusieurs autres exemples sont à noter : *Villon* (Butler, 1971) et *Tam Ti Delam* (1974); *Variations polissonnes* et celles de *Diabelli* (Macdonald, toutes deux créées en 1975) avec *Variations pour une voix ténébreuse* (Paige, 1975). À chaque fois, les journalistes font remarquer ce contraste désavantageux.

Il est normal d'équilibrer une programmation avec des œuvres plus légères et d'autres plus difficiles d'accès. Dans le cas qui nous intéresse, il semble que les pièces de nature joviale écrasent les autres de façon démesurée avec une certaine constance.

Brian Macdonald va aussi modifier le gabarit des danseuses de la compagnie et engage des recrues plus conformes au prototype esthétique balanchinien : corps filiforme, sans courbes accentuées, jambes démesurément longues, pieds très arqués et long cou. Vincent Warren (2005) témoigne : « Brian a aussi changé le look de la troupe. Les danseuses étaient plus longues, plus minces. Il y avait aussi des jeunes de l'école qui commençaient à sortir comme Michelle Morin, Sylvie Normandin, Christiane Berardelli. Il y avait les longues filles minces. » Ce choix accentue les rapprochements de nature esthétique à faire entre les deux chorégraphes.

Durant les mêmes années, les deux autres compagnies canadiennes ne recrutent pas de direction artistique doublée d'un chorégraphe et n'encouragent pas les produits locaux. Un répertoire exhaustif compilé par Neufeld (1996) démontre qu'à cette période (1974-1977), le BNC ne programme que du répertoire tiré des ballets de l'époque romantique¹⁵⁰ et le RWB tente de faire connaître un chorégraphe d'Amérique du Sud, Oscar Araiz. Il va donner huit nouvelles œuvres populaires à la compagnie¹⁵¹ (Wyman, 1989, p. 147). L'orientation de la concurrence peut justifier le fait que les GBC, dans leur programme souvenir des célébrations de leur 15 ans (1958-1976), insistent sur leur contenu canadien original afin de se démarquer de leurs compétiteurs.

La compagnie des GBC offre plusieurs œuvres originales à chaque programme. Par exemple, le 15 novembre 1975 (programme de soirée), le spectacle est composé de quatre nouveaux ballets : *Variations Diabelli* (Macdonald, 1975), *Variations pour une souvenance* (Rabin, 1975), *Variations pour une voix ténébreuse* (Paige, 1975) et *Variations polissonnes* (Macdonald, 1975). La poursuite par la direction artistique de l'objectif de développement d'un répertoire original, amorcé par Mme Chiriaeff et M. Nault, cristallise l'étiquette des GBC comme compagnie dynamique et innovatrice à une époque où le concept de l'innovation est grandement encouragé dans la culture nord-américaine (Tembeck, 2002, p. 777).

La critique locale et canadienne remarque une nette amélioration du niveau technique et une meilleure cohésion sur scène de la compagnie des GBC durant les années

¹⁵⁰ Cela dit, ils le font avec succès ayant dans leurs rangs Rudolf Noureev (Billington, fév. 1974).

¹⁵¹ Arnold Spohr est à ce moment à la tête de la compagnie mais il n'y a jamais chorégraphié sur une base régulière.

Macdonald. En faisant référence à ces années, Myron Galloway se rappelle avec nostalgie le spectacle qu'il avait pu admirer à Toronto le 6 mai 1976 :

Les Grands Ballets Canadiens, in the first of six performances at the O'Keefe Center, made it abundantly clear that its distinctive characteristic is having the greatest number of well disciplined dancers trained to razor-sharp precision with each in possession of his and her own ingratiating personality to enhance a technique of truly formidable proportions.

En novembre 1979, il se remémore les propos de 1976 puis déclare que la compagnie est devenue l'ombre d'elle-même : « It was difficult to believe this was indeed the same company. » Après l'énumération des chorégraphies mal interprétées, il ajoute : « Judging from its current program Les Grands Ballets Canadiens is in a sorry state. »

Cela dit, notre analyse démontre que la cohésion de la compagnie et sa prestation sur scène vont plutôt en dents de scie : prestation un jour extraordinaire et l'autre décevante. Un tel contraste est presque inévitable quand on se rappelle combien les relations internes sont difficiles et minées par des problèmes de toutes sortes. D'autant plus qu'une baisse de qualité se remarque automatiquement par un public avisé dont les attentes élevées suivent à la loupe les performances successives de la scène locale. Cela dit, ces facteurs ne semblent pas influencer le rayonnement de la compagnie à l'extérieur du Québec, bien au contraire. Les tournées de 1974 à 1977 seront couronnées d'un succès bien senti¹⁵².

Brian Macdonald a donné une force technique nouvelle aux GBC. Il a permis de raffermir au Canada sa réputation de compagnie de répertoire original et ce, peu importe les méthodes. Quant à sa réputation aux États-Unis, elle n'est plus à faire depuis la popularité du ballet *Tommy*. Cependant, le test ultime est de sortir du continent nord américain. Deux essais décevants ont eu lieu dans le passé. Après un premier périple en 1969, la compagnie se présente à Paris une deuxième fois en 1974 avec *Tommy* et reçoit encore un accueil glacial (Billington, juin 1974) malgré le fait que le ballet ait été monté aux nues partout où il a été présenté en Amérique du Nord pendant trois ans.

¹⁵² Nous faisons référence à une tournée dans l'Ouest Canadien en 1974 et 1976, dans les provinces maritimes en 1975, l'Amérique latine en 1977.

IV. 5. 3 : consulter pour la réalisation des tournées

Nous avons constaté combien la tournée est importante dans la vie d'une compagnie. Elle devient une pierre angulaire de ses activités pour plusieurs raisons : visibilité donc reconnaissance possible, reconnaissance donc financement possible. Aucune compagnie n'y échappe. À l'interne, il faut assurer aux danseurs et aux chorégraphes des occasions de pratiquer leur art et à tous ceux qui gravitent autour des productions. Cependant la manœuvre exige un certain nombre d'éléments à maîtriser pour faire face aux espoirs.

Ainsi il ne s'agit pas d'organiser des tournées en regard uniquement de besoins internes. Il faut planifier et structurer méticuleusement les voyages de spectacles en regard du milieu dans lesquels ils s'inscrivent. L'objectif opérationnel fait toute la différence sur le succès du périple ou ses succès mitigés : rappelons-nous la première tournée européenne et ses déboires.

IV. 5. 3. 1 : Réaliser des tournées structurées

On a pu constater qu'au temps du couple Luft/Chiriaeff, la planification des tournées a laissé à désirer. Une certaine forme d'improvisation a eu cours. Durant la nouvelle direction artistique, le paysage a changé : les gouvernements donnent de l'argent moins qu'il n'en faut pour subvenir aux frais encourus par la tournée, les médias sont à l'affût de tout faux pas et la compétition est plus grande sur les marchés de production internationale. Cela étant dit, l'Amérique du Nord est au coeur de l'action.

Le répertoire peut faire la différence quand il s'agit de se faire valoir. Les chorégraphies de Brian Macdonald sont dans l'air du temps comme nous avons pu le constater et le directeur général, Colin McIntyre, est un homme avisé et prudent. Ce dernier avait fait une tournée en Amérique du Sud en 1971 avec le Festival Ballet de Londres (Maskoulis, juil. 1977). Il a compris qu'une tournée dans une autre culture, doit être planifiée avec soin, surtout quand il s'agit de sa programmation. Maskoulis fait un *post mortem* élogieux du périple et rapporte les circonstances de l'organisation de la tournée :

[Colin McIntyre] started planning this trip two years ago knowing full well that it was slated for success. But it could not have gone as smoothly as it did without his Argentinian impresario, Alejandro Szterenfeld, who not only made the arrangements and travelled with the company but helped choose the repertoire. « He was very pedantic about saying he would not take the company unless he saw them first. He was very precise and made excellent arrangements », said McIntyre.

Malgré les problèmes internes, la tournée en Amérique du Sud connaît un vif succès à cause de son organisation, de son répertoire méticuleusement choisi et d'une grande solidarité des danseurs. Les œuvres particulièrement appréciées sont *Tam Ti Delam* (Macdonald) « un exemple d'un excellent mélange d'éléments folkloriques et de technique classique de haute qualité », *Carmina Burana* (Nault) « dont la force et la virilité ont fait l'événement majeur de la soirée » et *Concerto Barocco* (Balanchine) remarqué pour « la fluidité des mouvements et la précision du style classique » (Revue de presse du journal *La Presse*, juin 1977).

Carmina Burana, vilipendé par une certaine critique en 1969 en Europe, est apprécié en Amérique du Sud en 1977. Encore une fois, une programmation adéquate dans une culture spécifique fait toute la différence. En 1974, l'improvisation autour de la présentation de *Tommy* à Paris a été fatale malgré l'enthousiasme de Luft à la réaliser et ce qu'il en dit :

Depuis lors, de dire Luft, je voulais l'amener en Europe. Mais il y avait une question de droits, une question de subventions, une question de théâtre et puis j'ai réussi... Et finalement, l'automne dernier j'ai eu les droits. Et quand je les ai eus, je suis devenu fou et je suis parti en Europe pour essayer d'organiser une tournée. C'était beaucoup trop tard, mais Paris ça a marché. J'ai réussi à trouver un théâtre et j'ai réussi à trouver une subvention. (Brousseau, mai 1974)

La précipitation de Luft, sans plan stratégique, est probante. La déconfiture est d'autant plus difficile comme nous le constaterons dans le prochain chapitre.

Cette déclaration renforce l'idée d'une planification tactique nécessaire pour la conquête d'un nouveau marché. Le temps et l'expérience n'ont pas permis à Uriel Luft d'en prendre conscience. L'engouement nord américain pour *Tommy* ne convenait pas au

public de Paris qui fréquente habituellement le théâtre des Champs-Élysées¹⁵³ pour y voir des ballets plus traditionnels et légers. Organiser une tournée à la hâte, dans un pays de culture différente, aura été un mauvais choix, deux fois plutôt qu'une.

Brian Macdonald ne s'entend pas personnellement avec son directeur général, pourtant un homme prudent et organisé. Il comprend combien les mouvements stratégiques artistiques ont une influence sur l'organisation des tournées. Brian Macdonald semble avoir été assez sage pour se laisser guider par l'impresario compétent et par McIntyre pour établir la programmation. Les GBC, au meilleur de leur forme technique et virtuoses, reviennent d'une tournée en Amérique du Sud où ils ont fait salle comble tous les soirs pendant 10 semaines et 43 spectacles et où les critiques ne tarissaient pas d'éloge à leur égard.

Ce succès populaire a marqué l'imagination et cristallisé le calibre international de la compagnie, ce dont Ludmilla avait toujours rêvé. On reconnaît la valeur des GBC grâce à un répertoire original enthousiasmant et vivant et une prestation quasi impeccable des danseurs. Dorénavant, les difficultés de parcours seront considérées comme telles sans remettre en question pour autant la valeur de la compagnie sur aucun continent, d'autant plus que Colin McIntyre continuera d'organiser des tournées de façon minutieuse par la suite¹⁵⁴. Elles seront, elles aussi, couronnées de succès.

Ainsi, le passage de Brian Macdonald a été de courte durée mais le succès recueilli à son contact et sous sa gouverne compenseront pendant bien des années les difficultés passées et futures. Par la suite, on ne sent plus le besoin de parler de reconnaissance internationale. En revanche, on insiste sur : « le plus important contenu canadien des trois compagnies » (programme souvenir, 1958-1983), misant sur sa particularité. La confiance et la personnalité de la compagnie se sont affirmées et clarifiées.

¹⁵³ Les Ballets Russes ont inauguré le théâtre en 1910, à l'époque, le reflet de l'avant-garde : « with the english comfort, german technology and french taste » (Miller, 2003). C e n'est plus le cas à la fin des années 60 et le début des années 70. Le théâtre a conservé un certain conservatisme de programmation de la belle époque.

¹⁵⁴ Nous citerons en exemple, une tournée en Asie du Sud-Est en 1982 qui sera, elle, un succès du côté du Soleil levant. La tournée a fait l'objet d'un reportage de l'ONF (Smith, 1985).

IV. 6 : Assurer le financement récurrent

OBJECTIFS STRATÉGIQUES	OBJECTIFS TACTIQUES	OBJECTIFS OPÉRATIONNELS
6 > Assurer le financement récurrent	6.1 > Planifier des actions internes de financement 6.2 > Assurer un financement récurrent des gouvernements	6.1.1 > Organiser des campagnes de financement 6.1.2 > Organiser des galas bénéfiques 6.2.1 > Créer des liens avec le milieu politique ¹

¹ A) Municipale, B) Fédérale, C) provinciale.

Toutes les tournées et un déploiement sur les différentes scènes du monde exigent de l'argent, beaucoup d'argent. Les gens de la direction artistique ne cesseront de chercher des stratégies afin d'en obtenir le plus possible durant toute l'époque que nous couvrons.

Nous pourrions penser à première vue que les moyens et la mise en œuvre de cet objectif stratégique incombent à une direction générale ou administrative. Pourtant, la recherche de financement est constamment discutée et défendue par la direction artistique dans les conférences de presse lors des deux mandats successifs de directions artistiques. Ainsi, notre analyse nous a amené à placer cet objectif stratégique dans le modèle artistique puisqu'il est assumé et défendu par la direction artistique comme par la direction générale :

Elle était de toutes les conférences de presse inimaginable. Elle était là, parce qu'au fond, le produit, c'était Chiriaeff. Quand elle n'était pas là, ce n'était pas pareil. On voit bien aussi qu'elle est le développeur, l'entrepreneur, et le risque est grand quand le nom n'y est plus, quand la personne physique n'y est plus. Le danger de faire de la publicité sur son nom. (Forget, 2005).

Donc, dès le début des activités des GBC, les deux directions assurent conjointement ce volet. Sous le règne de la deuxième direction, ce n'est plus le cas. Pour mieux comprendre cette section, on peut se référer à l'annexe VIII.

Nous traiterons d'abord de l'objectif tactique mis de l'avant par l'équipe des GBC pour compenser le manque à gagner dû à un financement insuffisant des différents gouvernements. Il s'agit aussi d'une obligation décrétée par le CAC pour justifier son appui aux activités de la compagnie. Puis, nous aborderons l'objectif tactique. Il consiste à assurer les liens des GBC avec les milieux politiques canadien, québécois et montréalais en regard du financement.

IV. 6. 1 : Planifier des actions internes de financement

La compagnie des GBC est elle-même sollicitée par le milieu des affaires et celui de la politique pour participer aux spectacles de levées de fonds au début de son existence. Profiter de ce *modus operandi* pour répondre à ses propres besoins de financement semble être dans l'ordre des choses.

En effet, le début des activités scéniques de la compagnie des GBC se fait dans le cadre d'une levée de fonds pour inaugurer la naissance de ce qui deviendra le Conseil des Arts de Montréal, un des principaux subventionneurs de la compagnie. Le maire Jean Drapeau convie tous les mécènes et gens fortunés à assister à la création du Conseil municipal des Arts¹⁵⁵ le 5 mars 1955 (Forget, 2006, p. 265), événement au cours duquel les Ballets Chiriaeff se produisent^{156,157}. La même année, le 22 septembre, ils renouvèlent l'expérience scénique au chalet de la montagne lors d'un gala, dans le cadre de la campagne des œuvres de charité de l'organisme la Plume rouge (programme de soirée)¹⁵⁸. L'événement rassemble tout le gratin de la société montréalaise anglophone et se déroule sous la présidence de l'Honorable Gaspard Fauteux, lieutenant gouverneur du Québec (Forget, p. 276). À cette occasion, le maire Drapeau suggère à Mme Chiriaeff d'incorporer sa compagnie de façon à ce que la Ville de Montréal puisse la subventionner. M. Beaubien de la Corporation Sir Georges-Étienne Cartier la sollicite¹⁵⁹ aussi le 12 mai 1959 pour participer au gala de levée de fonds pour la construction de la PdA (Idem, p. 372). Il faut alors récolter 3.5 millions de dollars. Les deux expériences, coup sur coup, permettent à Mme Chiriaeff d'élaborer ses deux objectifs opérationnels en regard d'un financement privé récurrent : prévoir des campagnes de financement auprès du milieu des affaires et aussi organiser des galas bénéfiques pour la compagnie.

¹⁵⁵ Premier nom donné à l'organisme qui deviendra le Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal (CACUM) puis, le Conseil des arts de Montréal (CAM), suite à la fusion des municipalités.

¹⁵⁶ Ils recevront un chèque de 150 \$ à titre symbolique de la part de Jean Drapeau pour les remercier d'avoir dansé dans le Hall d'honneur de l'Hôtel de Ville (mémo du maire daté du 31 mai 1955, FALC).

¹⁵⁷ Smith (2000) avance l'hypothèse que le maire Drapeau a convié les Ballets Chiriaeff à cette soirée parce qu'il croyait que : « the group's quality would convince his fellow politicians that it was time to establish a civic arts council » (p. 279).

¹⁵⁸ La production est assurée par Pierre Mercure et Gabriel Carpentier.

¹⁵⁹ Forget (2006) indique que M. Beaubien « assure » Ludmilla de 25 000 dollars (p. 372). Le programme de soirée indique que les artistes « ont accepté de participer bénévolement au spectacle de ce soir pour témoigner de leur intérêt au projet de la Place des Arts... » (programme de soirée, AIT).

IV. 6. 1. 1 : Organiser des campagnes de financement

Trois apparitions publiques consécutives devant le gratin économique et politique de Montréal et du Québec permettent un lancement exceptionnel dans le milieu des affaires et sont riches d'enseignement.

Immigrée depuis peu, sans relations autres que celles des artistes de Radio-Canada, Ludmilla saisit l'occasion et mesure probablement les nombreux bénéfices à tirer d'une telle participation. Elle considère aussi dans sa démarche que le CAC, formé depuis peu, exige d'elle un apport de fonds de la communauté pour recevoir ses subventions (Forget, 2006, p. 323). Sa visibilité auprès de gens influents permet de ramasser près de 3 000 \$ en dons dès sa première saison d'activités, seulement par sollicitations privées.

La première campagne de souscription est nommée : « Les Petits Souliers Rouges ». Elle mobilise plus de 150 personnes « dont la sympathie et l'intérêt pour les GBC constituent une aide infiniment précieuse » (demande d'aide à la province de Québec, avril 1959, FALC). L'objectif est de 50 000 \$ au printemps 1959 (demande de subvention, CACUM 1959-1960). Le résultat est de 12 656 \$. L'objectif de la campagne de 1960 est ramené à 25 000 \$ (dépliant, AIT). On récoltera 23 446 \$. Ce montant équivaut presque à la subvention de 25 000 \$ demandée au gouvernement du Québec et dépasse de presque 10 000 \$ la subvention du CAC pour la même saison d'activités. En proportion du montant total des revenus, c'est beaucoup. Par contre, les dons et subventions ne couvrent pas la totalité des besoins de la compagnie durant cette année de 1960 qui se termine avec un déficit de 1 927 \$¹⁶⁰.

Mme Chiriaeff a compris qu'il faut demeurer pragmatique quand il s'agit d'établir des plafonds financiers de collecte d'argent. Ni elle, ni son directeur général, ni les membres de son CA, nouveaux professionnels canadiens-français n'ont de formation, ni d'expérience pour établir les montants réalistes à engranger par des donations privées. Ils n'ont pas d'expérience avec les activités de levées de fonds non plus. Mme Chiriaeff avait jusqu'à présent compté sur le matériel scénique fourni par la SRC. Elle n'avait pas

¹⁶⁰ Dans les 25 000 \$ octroyés du gouvernement du Québec, 10 000 \$ sont accordés pour éponger le déficit de Jacob's Pillow (rapport annuel des GBC (1960, FALC).

d'expérience pour évaluer les coûts relatifs aux tournées. Il lui faut maintenant beaucoup d'argent.

Le recrutement de gens fortunés impliqués dans l'organisation de levées de fonds spéciales ne se fait pas attendre. Un comité de soutien féminin s'organise. Il apparaît dès 1960 dans la section du programme-souvenir réservée aux différents comités. Le démarchage de membres du comité de soutien est important pour soutirer des commandites de taille. Par exemple, en 1968, le comité féminin a organisé un défilé de mode à l'hôtel Champlain : la maison Eaton paie « toutes les dépenses de cet événement mondain » et pour honorer les billets de tirage, la maison Morgan a consenti à donner un manteau de fourrure d'une valeur de 1 500 \$ et en offre un autre de 4 000 \$ (compte-rendu du Comité exécutif, 23 avril, 1968, FALC). Une telle activité est un moyen privilégié pour sensibiliser les gens d'affaire et leurs épouses à l'existence et aux activités de la compagnie.

À chacune des campagnes, on indique le nom du « président de la campagne ». Nous supposons qu'à cette époque-là, Mme Chiriaeff et Uriel Luft assurent la supervision de la campagne sans faire de sollicitation eux-mêmes ; les différents comités y pourvoient. Ludmilla a réussi à créer des équipes de bénévoles pour l'aider à assurer le financement privé.

Lors de la deuxième campagne des « Petits Souliers Rouges », un dépliant bilingue vend bien la compagnie de façon succincte : réalisations de 1959, extraits de critiques, projets de 1960 et raisons pour lesquelles il faut donner de l'argent. Le tout se termine sur une phrase destinée aux gens d'affaire :

Si Montréal tend à devenir une capitale mondiale par sa situation géographique et son industrie, elle se doit aussi de le devenir par les arts. En souscrivant généreusement à la Campagne des Petits Souliers Rouges des Grands Ballets Canadiens vous aidez au prestige de votre ville. (dépliant AIT)

Le support des gens d'influence politique et d'affaires est indéniable quand il s'agit de s'intéresser aux participants et contributeurs des levées de fonds de la compagnie. Dès le début de son incorporation, la compagnie recrute des « parrains ». Ils alimentent la corporation en service de toutes sortes et s'activent dans les campagnes de souscription

en plus de fournir une cotisation annuelle¹⁶¹. Ils constituent une aide appréciable par la valeur de leurs dons de commandite. Par exemple, M. Raymond Hétu (de Ratelle et Hétu, Courtiers en Assurances) fournit de l'assurance, alors que M. Jack Tietolman (CKVL) offre de la publicité gratuite (programme-souvenir, 1957-58). Leur nombre est impressionnant dans tous les programmes-souvenirs de la compagnie, à toutes les époques. Les catégories et titres donnés aux différents donateurs changent au fil du temps. En 1965, on crée « Les Amis des GBC », ce qui attribue un titre spécifique avec une échelle des dons reçus (annexe XI). Autour de Ludmilla se regroupent des hommes et des femmes de tous les milieux dont l'influence permettra de développer la compagnie par des dons de toutes sortes et des subventions (Smith, 2000, p. 229).

En 1965, le comité de coordination de la campagne de souscription des GBC, sous la suggestion de Laurent Girouard¹⁶², engage un consultant externe en levées de fonds en la personne de M. Ken Johnstone de la compagnie Informedia (programme souvenir, 1965-1966). L'objectif est de 100 000 \$. M. Johnstone incite la compagnie à participer à un événement haut en couleurs. Le 13 octobre 1965, les GBC collaborent à un spectacle appelé : Auto-Élégance. L'événement a lieu depuis dix dans les Laurentides. On le tient exceptionnellement à la PdA. Il s'agit d'unir haute couture et voitures. Des numéros de danse servent à valoriser les modèles « 66 » de voitures américaines, européennes et japonaises sous des thèmes différents (Bernier, 1965). Les principaux créateurs de mode de Montréal participent et rivalisent d'originalité pour créer des vêtements harmonisés aux voitures de luxe. Les danseurs jouent les mannequins et dansent dans des numéros orchestrés par Brydon Paige : « L'éclairage en jeux de lumière, des images projetées sur écran, costumes des danseurs, défilé de mannequins descendant de superbes voitures, constituaient dans l'ensemble, un plaisir pour les yeux » (Idem). Monique Leyrac anime la soirée, le ministre des Affaires culturelles, Pierre Laporte, en assume la présidence d'honneur et le maire Jean Drapeau le parrainage (*Montreal-Matin*, 1965). Les profits sont versés aux GBC (*La Presse*, 15 oct. 1965)¹⁶³. Le 8 novembre 1967, on tient un défilé de mode d'hiver à la salle de bal du Château Champlain auquel participent 580 personnes

¹⁶¹ Pour la saison 1958-1959, il s'agit de 25 \$ (FALC).

¹⁶² Lettre adressée au Président du CA qui propose d'engager un publiciste pour compléter le travail du Président d'honneur (28 janv. 1965, FALC).

¹⁶³ Dans le programme de la soirée, on mentionne que les profits seront versés à L'Académie des GBC (FALC).

(Compte-rendu du CA, 10 septembre 1968 FALC)¹⁶⁴. Le 29 mai 1968, on tient une soirée Blue Bonnets, incluant courses, diner et tirages (*La Presse*, mai 1968) ; cette soirée rapporte 71 500 \$ (programme souvenir de 1968).

On essaie par tous les moyens d'attirer l'attention du public et des donateurs potentiels. Un article non signé du journal de quartier, *The Westmount Examiner* (1967), vante les mérites de la compagnie, son succès et il souligne le prestige des membres du Conseil d'administration. Il se termine comme suit:

Les Grands Ballets Canadiens receives annual grants from the Greater Montreal Arts council, The Ministry of Cultural Affairs of the province of Quebec, and the Canada Council. However, it cannot exist on these and box-office receipts alone and, each year, is forced to go to the public for help to meet deficit.

En 1967, juste après le triomphe de l'Exposition universelle, la compagnie propage un dépliant publicitaire pour appâter de nouveaux donateurs. On y énumère les raisons pour encourager le ballet en faisant miroiter la danse comme facteur de richesse économique. Puis, on indique pourquoi il faut « patronner » spécifiquement les GBC : on étale ses moyens d'existence, son administration et les fonds nécessaires à l'atteinte de l'équilibre budgétaire. On termine par les privilèges accordés aux souscripteurs. Le formulaire déclare le donateur, « actionnaire » des GBC (FALC).

En 1968, on organise une campagne de souscription et un bal est prévu le 15 février 1969. M. Kembal, un expert en la matière, est engagé pour gérer la campagne. Comme à l'habitude, le Comité féminin organise le bal. Au CA, on évalue le risque financier minime puisqu'il faut vendre 300 billets pour faire les frais. Même s'il n'y a pas de revenus, il constitue « un excellent moyen de publicité pour la compagnie, chez les corporations qui n'ont pas été encore rejointes par la campagne de souscription » (procès-verbal, du 29 oct. 1968, FALC).

Toujours en 1969, le Juge Vadboncoeur (président du CA) décrète une semaine du ballet du 3 au 10 novembre dont le slogan est « Entrez dans la danse ». La semaine inclut le lancement de la campagne de souscription auprès des gouvernements et donateurs privés

¹⁶⁴ La même semaine où le Juge Vadboncoeur annonce une campagne de souscription de 175 000 \$ (*Journal de Québec*, 1967).

avec un objectif de 480 000 \$; l'atelier chorégraphique a lieu à l'Université George Williams et une exposition appelée « Jardin des Arts » est tenue dans les studios de la compagnie¹⁶⁵. On risque le tout pour le tout : la compagnie est en situation précaire financièrement, la tournée en Europe n'a pas augmenté les fonds, ni les subventions (au contraire, elles ont été coupées) ; plusieurs danseurs sont partis et la compagnie essaie d'organiser une saison entière à la PdA (Heller, oct. 1969). À la suite de cette campagne, l'Imperial Tobacco accorde 90 000 \$ répartis sur 5 ans ; le Comité féminin recueille 5000\$. Québec, Montréal, Ottawa et le public font le reste (Lorrain, 1973, p. 173 ; Forget, 2006 p. 434). Le déficit est donc minime, soit 16 778 \$ (contre 16 095 l'année précédente), malgré le fait que la tournée européenne ait coûté bien plus¹⁶⁶ que les 300 000 \$ accordés par le ministère des Affaires extérieures canadien.

Dès 1973, le poste de responsable de la campagne de souscription est aussi celui de la sollicitation pour augmenter les abonnements. Il s'agit maintenant d'un poste régulier au sein de l'entreprise. Dorénavant, il n'est plus assumé par une personne d'une firme externe. Les membres du personnel ne sont pas engagés dans ce secteur d'activités mais la direction artistique participe aux activités et défend les projets lors des conférences de presse.

Le 3 février 1976 (communiqué de presse, FALC), on a orchestré une campagne de souscription « Cent mille prétextes pour danser » dont l'idée originale revient à Yves Dupré, directeur des Relations publiques des GBC. Il est assisté de Jeanne Dubé pour réaliser le projet qui consiste à commander à 100 créateurs québécois (poètes, romanciers, dramaturges, sculpteurs, cinéastes, etc...) des textes originaux, reproduits à 1 000 exemplaires chacun. Ils seront vendus 2 \$ l'exemplaire. Plusieurs artistes y participent : Marc Favreau, Gilles Carle, Pauline Julien, Jean Duceppe, Lucien Francoeur, Stéphane Venne. On prévoit 100 000 textes manuscrits, imprimés sur du papier-parchemin numéroté et signé (Brousseau, 1976). Il est prévu que les originaux soient confiés aux Archives nationales du Québec (ANQ) (Forget, 2006, p. 480)¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Il s'agit d'une exposition organisée par les Amis de l'École des GBC, composée de décors et de costumes créés pour la troupe, des sculptures et des peintures de Canadiens (Lorrain, 1973, p. 175).

¹⁶⁶ 64 285 \$ de déficit (Forget, 2006, p. 434).

¹⁶⁷ On tente, par cette campagne à combler un déficit de 328 000 \$ (Forget, 2006, p. 480).

Ainsi, bon an, mal an, la compagnie avec l'aide de conseillers externes ou de gens formés en publicité, rivalise pour trouver des idées novatrices visant à attirer la communauté des affaires. Dès le début des activités de la compagnie, Mme Chiriaeff, directrice artistique et présidente du conseil d'administration (1957-1962), avait lancé les activités de financement en ralliant beaucoup de « beau monde » autour d'elle. Les années suivantes auront incité les responsables des différentes campagnes à se surpasser, ce qui fut fait avec succès, si on en croit la quantité impressionnante de contributeurs énumérés dans le programme souvenir de la saison 1975-1976. Les Amis des Grands Ballets¹⁶⁸ regroupent plusieurs compagnies et familles classées selon leurs contributions en bienfaiteurs, sociétaires, membres participants et membres.

Durant les années 60, les hommes politiques réitèrent régulièrement leur appui aux GBC en assistant régulièrement à leurs spectacles. Cet appui est publicisé dans les journaux de la ville. Par exemple, le premier ministre du Québec, Jean Lesage, plusieurs membres de son gouvernement et le maire Jean Drapeau assistent à la dernière représentation de la saison au Her Majesty's le 18 février 1961 (Johnson, 1961). Une telle pratique ne semble plus exister dans les années 70 : le dépouillement des articles n'annonce plus ce genre d'apparition sauf lors de la célébration du 20e anniversaire des GBC en 1978. Il faut dire que les rapports entre la politique et les arts ont changé (nous aborderons cette question dans la section suivante). Quoi qu'il en soit, la présence des politiciens est susceptible d'attirer une clientèle d'affaire désireuse de se faire voir et de se faire connaître des pouvoirs politiques.

Les efforts personnels de Mme Chiriaeff pour s'assurer un financement privé toujours renouvelé sont remarquables. Elle est consciente que : « ...le Québec n'est pas l'Ontario. Il n'y a pas de fortunes privées ici et le mécénat va plutôt vers les hôpitaux et l'Université Mc Gill » (in Forget, 2006 p. 349). En ce qui concerne un montage financier philanthropique, elle joue d'audace et saisit les opportunités qui se présentent à elle dans les débuts de la compagnie. Elle séduit le gratin politique tout disposé à se laisser charmer par sa personnalité et la nature de ses activités.

¹⁶⁸ En fait, il s'agit du Club des amis des GBC. Les donateurs qui souscrivent 1 000 \$ ou plus deviennent membres du Club. Ils bénéficient de sièges réservés gratuits à chaque série de spectacle de la compagnie et sont invités à un dîner de gala annuel donné à leur intention. Ils reçoivent aussi un album de grand luxe d'oeuvres d'artistes et d'artisans québécois (lettre non datée adressée aux donateurs potentiels, FALC).

Le travail actif et généreux des membres du Conseil d'administration pour trouver un financement d'appoint et pour combler les déficits récurrents s'exerce année après année au-delà des campagnes de financement. Le support personnel récurrent d'une élite intellectuelle et financière a été en lente mais constante progression au sein de la compagnie durant toutes les années que nous couvrons. En entrevue, Mme Forget (2005) explique que les liens d'amitié ont contribué à maintenir un investissement personnel hors du commun du milieu des affaires : « Elle avait de la connivence avec Vadboncoeur, avec Delorme, avec M. Marcel H. Caron, un comptable qu'elle a consulté jusqu'à sa mort. »

Grâce à leurs contacts politiques, à leur influence dans la communauté montréalaise et leur action concertée Mme Chiriaeff, la direction générale et le CA, réussiront à générer d'importantes sommes d'argent susceptibles de diminuer le manque à gagner chronique de la compagnie. Cela étant dit, il ne saurait être comparé au niveau de financement privé des deux autres compagnies canadiennes:

Gorny Chiriaeff's Board members did not have artistic aspirations like the Winnipeggers and they did not develop the volunteer network of the Toronto group. They were Gorny Chiriaeff's friends and supporters but they helped her in more modest way than the Board members in other cities.
(Smith, 2000, p. 288)

Jean-Claude Delorme (27 mai 1974, FALC) envoie une lettre à son successeur à la présidence du CA et fait un résumé du travail accompli autour des campagnes de souscriptions :

Depuis sa fondation, je crois, la compagnie a lancé annuellement une campagne de souscription dont le produit a augmenté année après année pour atteindre l'an dernier la somme de 135 000 \$. Lorsqu'on tient compte des moyens et des structures dont on dispose, il s'agit-là d'un succès retentissant. Par ailleurs, il est à noter que l'objectif de ces campagnes est réalisé à plus de 50 % ou 60 % par la contribution de deux ou trois donateurs. Le reste provient de souscriptions plus modestes de la part de l'industrie, de mécènes individuels ou du public en général.

L'implication constante et récurrente des membres du CA est remarquable mais davantage sur un plan politique qu'en ce qui concerne les levées de fonds¹⁶⁹ et les galas. Nous ne citerons que la présidence du Juge Jacques Vadboncoeur. Il a assuré ce mandat

¹⁶⁹ Voir la liste des présidents du C.A. et leurs années de bénévolat en annexe X.

du 6 février 1962 au 26 octobre 1970. Ses huit ans de bénévolat ont donné une crédibilité à toute épreuve de la compagnie auprès des pouvoirs gouvernementaux. Sa réputation de grande intégrité a probablement fait la différence¹⁷⁰ pour créer un lien de confiance à une époque de développement névralgique¹⁷¹. Il a été au cœur d'importantes batailles politiques. Il s'est aussi impliqué sans relâche dans le travail de levées de fonds quand il s'agissait d'inspirer confiance auprès des donateurs potentiels. Nous aborderons ces sujets dans la section suivante.

Bref, la personnalité de Ludmilla, sa capacité à s'attacher des gens influents sur une longue période et à les inciter à s'investir dans le démarchage pour obtenir du financement partout où il était possible de le faire ainsi que la conviction de la pertinence de son action et de sa mission vont permettre à la compagnie de générer beaucoup d'argent bien que ce ne soit jamais à la hauteur de ses aspirations (annexe VIII). Les premières apparitions scéniques et bénévoles de Mme Chiriaeff lors de galas de levée de fonds vont lui permettre de comprendre comment on attire le « gratin » de la société montréalaise. Elle sait maintenant ce qui séduit la classe politique et le milieu des affaires.

IV. 6. 1. 2 : Organiser des galas bénéfiques

Les galas bénéfiques consistent en des rencontres mondaines réunissant des gens du milieu des affaires, de la politique et du secteur juridique dans un lieu où les invités sont conviés à un repas raffiné suivi de la présentation d'un mini spectacle. Il se termine par une soirée dansante où les artistes de la fête se mêlent aux réjouissances.

Mme Chiriaeff ne manque pas d'imagination pour séduire le milieu des affaires et s'ingénie au fil des ans à diversifier les activités. Elle est l'instigatrice de ces événements et son équipe la soutient. Uriel Luft agit, dès 1962, à titre de directeur général. À partir de

¹⁷⁰ Nous affirmons cela en vertu de l'abondante correspondance qui est étalée dans les archives du FALC et dans le livre de Forget entre le Président les différents représentants des différents ministères provincial et fédéral et qui démontrent la force de persuasion du juge et son éloquence.

¹⁷¹ Référons-nous à la section des grandes tournées, où Mme Chiriaeff avait l'habitude de forcer la main des gouvernements afin qu'on lui accorde du financement pour assurer la vie des tournées ou combler les déficits au retour.

ce moment, il semble que le couple directeur se partage deux dimensions des levées de fonds : Mme Chiriaeff cogite et élabore les soirées bénéfiques, Uriel Luft, s'occupe des campagnes de financement avec les comités :

U. L. : Ça a toujours été un problème les campagnes de souscription alors je suis allé chez les Canadiens anglais. C'est surtout John McConnel qui a aidé beaucoup, la fondation McConnel.

M. B. : Parce que vous faisiez beaucoup de levées de fonds !

U. L. : J'ai ramassé jusqu'à 150 000 \$.

M. B. : Je regarde toutes les activités et les stratégies, est-ce que c'est vous qui pensiez à cela ?

U. L. : Oui, oui.

M. B. : C'est vous qui aviez les idées pour faire tous les galas qu'il y avait. J'ai même vu à un moment donné un concours où il y avait une idée fort intéressante où il y avait des gravures qui devaient être réalisées par des artistes.

U. L. : Ah je pense que ça c'est ma femme qui organisait les expositions et les choses comme ça. (Luft, 2005)

Parallèlement à la stratégie opérationnelle précédente et de manière simultanée, Ludmilla saisit rapidement comment il faut procéder pour s'attacher un milieu dont elle a besoin. Elle le sait avidement de raffinement et d'expériences empreintes d'exotisme.

En 1959, elle crée dans la salle de bal de l'Hôtel Windsor un événement mondain exceptionnel appelé Le Bal des Oiseaux (*La Presse*, oct. 1959). Mark Drouin, président du Sénat et son épouse président l'événement (*The Montreal Star*, oct. 1959). Ted Shawn y est aussi invité (Lorrain, 1973, p. 66). La soirée est qualifiée de grandiose et Ludmilla décrit :

Il y a partout des oiseaux, certains exotiques, certains plus coutumiers. Dans des cages ou sur les branches dorées¹⁷² des arbres distribués le long des murs. Des paons s'accrochent aux lustres et leurs plumes pendent à travers le cristal. Quand, au son des cuivres, les serveurs en costume d'époque ont apporté les plats de faisans en volière, les convives étaient époustoufflés. J'ai ensuite présenté *Trianon*, comme à la cour de Versailles, le pas de deux classique du troisième acte du *Lac des Cygnes* et *La Belle Rose*. Évidemment

¹⁷² Forget (2005) raconte qu'au début de la compagnie, elle organise les mises en scène avec son premier mari Alexis Chiriaeff : « Ils s'en vont à Rawdon, ils s'en vont chercher des bouts de branches, les installent dans la grande salle de l'hôtel Windsor. Elle disait : "On mettait du push-push pour les faire dorer, on les peindrait..." ».

que ce bal m'a coûté plus cher que ce que j'ai ramassé¹⁷³! Mais ce n'était pas rien qu'un bal ordinaire. (Forget, 2006, p. 338)

Le Comité féminin prend l'organisation de l'événement sous sa gouverne. Encore une fois, les commanditaires sont nombreux. Le carnet de bal comporte une section où l'on remercie Moët et Chandon, Rothmans, Peugeot.

Plusieurs événements spéciaux suivront, en plus des campagnes de levées de fonds. Mais il n'y y aura pas d'autres « Bal des Oiseaux » avant le 15 février 1969. Dans son rapport annuel daté du 29 octobre 1969 (FALC), la directrice artistique indique que cette activité n'a pas été tenue depuis dix ans et a rapporté 2 760 \$ à sa deuxième édition.

Le 13 octobre 1976, sous le règne de Brian Macdonald, on tient une soirée à la Salle Claude-Champagne durant laquelle on présente deux œuvres : *Variations polissonnes* et *Le Lac des Cygnes, acte II, Pas de deux*. On accueille 900 personnes ; le thème est celui des années 20 : il y a un défilé de mode de fourrures et une exposition de bijoux créés par Lucas. Schenley offre les boissons, le Ritz-Carlton le buffet et Dunn's le gâteau au fromage (programme de soirée, AIT).

Malgré tous les efforts fournis, jamais la compagnie ne trouvera une zone de confort financier en vingt ans. Les subventions au fonctionnement, versées par les pouvoirs publics et les fonds privés ne suffisent pas à lui assurer un équilibre budgétaire. De plus, le nombre impressionnant des tournées s'avère un gouffre financier même si elles sont destinées notamment à rapporter de l'argent.

Mme Chiriaeff a dû encore séduire, utiliser ses qualités d'artiste, être patiente car le contexte social était favorable à un certain développement mais la bourgeoisie ne pouvait pas l'aider à la hauteur de ses aspirations. Le financement privé s'organise lentement autour d'elle mais aussi le financement gouvernemental.

¹⁷³ Officiellement, elle déclare dans son rapport annuel que l'activité a rapporté à la compagnie 23 446 \$ comme nous l'avons vu à la page précédente.

IV. 6. 2 : Assurer du financement récurrent des gouvernements

Encore ici, il serait plausible de penser que les directions générales ou administratives (ou les deux) assurent les représentations officielles de demandes financières auprès des gouvernements. Notre recherche démontre que l'action des directions artistiques sera aussi importante, sinon plus, que les autres représentations officielles. C'est pourquoi les démarches en regard d'un financement récurrent se retrouvent dans notre profil des objectifs organisationnels artistiques. Gardons aussi en tête que Mme Chiriaeff « préside » le Conseil d'administration et assure la direction artistique pendant longtemps. Il ne fait aucun doute dans son esprit que la compagnie est sa propriété :

I was here first and created the ballet company. In a special way, it is still my ballet company. I take no salary as artistic director, and I have two mortgages on my house. These things are not important – but they may indicate the kind of proprietary interest I feel in my artists and in my company. (Ludmilla in Gwyn's, in Smith, 2000, p. 289)

Dresser un portrait du parcours financier de la compagnie n'a pas été une mince affaire. Il n'existe pas dans les archives du Fonds d'archives Ludmilla Chiriaeff, ni à la Bibliothèque de la danse¹⁷⁴ de rapports exhaustifs des finances de la compagnie. Nous en avons trouvé certains; pas tous. Pour les besoins de notre recherche, nous avons procédé à l'élaboration d'un tableau synthèse (annexe VIII) à partir de sources différentes. Ces dernières ont été comparées entre elles quand il était possible de le faire. Il s'agit de : la thèse de Cheryl Smith (2000) pour les années 1957 à 1963, des articles de journaux témoins des conférences de presse de la compagnie pour la période que nous couvrons, de certains programmes souvenirs de la compagnie, de documents du FALC, du livre de Nicolle Forget (2006) et des rapports annuels des organismes gouvernementaux concernés (CACUM, MAC et CAC).

Rappelons que les débuts de la compagnie se font dans des circonstances privilégiées par rapport au démarrage habituel d'une compagnie de danse. Au Canada, il n'y a pas de tradition artistique en vertu de laquelle l'État prendrait en charge le développement de la

¹⁷⁴ Endroit situé dans les locaux de l'ÉSBC où nous réfère la direction générale de la compagnie actuelle, affirmant qu'elle n'a rien conservé des archives de cette époque.

culture et d'un produit artistique par le biais des maisons d'Opéra¹⁷⁵. L'expérience télévisuelle a permis, dès 1953 l'engagement de danseurs dont certains sont chevronnés, l'élaboration d'un répertoire varié et polyvalent pour s'adapter aux différents types de scène et de clientèle, la réalisation des conceptions de décors et de costumes confectionnés par des artistes de talent locaux. Smith (2000) est d'accord avec ce point de vue :

The overall CBC/SRC association was a godsend for Gorny Chiriaeff. It gave her a regular income and desirable status (as a teacher and contractor) among dancers who wanted steady work. Nearly destitute when she arrived in Canada, it could have taken her years to build up a group of dancers and supporters, and to raise the money to mount a professional show, which required costumes, decor, musicians, and a theatre. Under the wing of SRC much of this was provided for her, and it was of extremely high quality. Her producers and colleagues were some of Québec's leading composers, designers and musicians. Furthermore, there was a confluence between what Gorny Chiriaeff could offer artistically and what was needed for television. (p. 162)

Un tel support donne un avantage certain à un groupe prêt à se produire sur scène et à se faire reconnaître. Il a déjà franchi plusieurs obstacles rattachés à la réalisation d'une production de qualité. Sa montée rapide en est tributaire.

L'organisation de spectacles ne peut souffrir d'une pénurie de moyens sans que la qualité en soit affectée. Mme Chiriaeff a pu se faire connaître et reconnaître comme partenaire potentiel à la télévision en 1953¹⁷⁶. Quand elle se présente sur scène en 1955 pour la première fois, son produit est largement supérieur à ce que peut réaliser une troupe sans subvention et sans avoir eu le support d'une institution d'État comme Radio-Canada. Ses moyens artistiques de qualité supérieure sont rapidement éclatants dans la communauté et une telle reconnaissance correspond au moment où les administrations fédérale et municipale désirent développer des mécanismes de support artistique et culturel. De plus, les décors et costumes utilisés lors des émissions à la SRC sont sa propriété (Forget, 2005). La compagnie reçoit des subsides gouvernementaux dès son incorporation

¹⁷⁵ Ce système européen regroupe au sein d'une même institution toutes les disciplines artistiques nécessaires à la réalisation d'un spectacle d'Opéra et ce, dans chacune des villes importante : chœur et chanteurs, orchestre, troupe de ballet, ateliers de costumes et décors. Elles sont financées par la ville et le gouvernement du pays.

¹⁷⁶ C'est le 5 avril 1953 que Mme Chiriaeff présente sa première chorégraphie *Suite caucasienne* à la télévision de Radio-Canada (Forget, 2006, p. 246).

officielle en 1957, contrairement aux compagnies canadiennes de grande envergure comme le BNC et le RWB. Ces derniers attendront plusieurs années avant de recevoir de l'aide des différentes instances gouvernementales¹⁷⁷.

Notre structure politique comporte trois paliers de gouvernement. Mme Chiriaeff se donne comme objectif tactique d'assurer un financement récurrent de sa compagnie avec les trois. Pour cela, elle doit créer des liens avec le monde de la politique. C'est l'objectif opérationnel réalisé avec le gouvernement municipal d'abord, puis avec le gouvernement fédéral et, enfin, avec le gouvernement provincial qui s'organise plus lentement. Leur histoire et leurs liens seront présentés dans l'ordre énuméré.

IV. 6. 2. 1 : Créer des liens avec le milieu politique

A) Le pouvoir municipal

L'année 1957 marque le début officiel de la compagnie mais aussi celle des premiers balbutiements de deux organismes subventionnaires dont le mandat est de développer une identité culturelle. Il s'agit du Conseil municipal des arts de la ville de Montréal (1955) et du Conseil des Arts du Canada (1957). Tous deux sont importants pour la survie et le développement des GBC. Ils arrivent à point nommé.

La ville de Montréal va s'impliquer auprès des GBC dès le début. Jean Drapeau, maire de la cité et fondateur du Conseil des arts municipal, va encourager Ludmilla à incorporer les GBC, seule façon de rendre l'organisme éligible à l'aide financière de la ville. Il voue une admiration particulière à cette femme racée et entreprenante :

En entrevue, Jean Drapeau dira que, lorsque Ludmilla l'a remercié pour lui avoir permis de faire connaître les Ballets Chiriaeff à une autre clientèle que celle de la télévision, il lui a répondu que c'est lui qui lui était redevable d'avoir suscité une activité économique bénéfique pour la ville. « Ainsi, disait-il, ces dames ont probablement fait travailler des couturières pour ce soir ; elles sont

¹⁷⁷ Le BNC a reçu 100 000 \$ pour la première fois du CAC en 1957 même si ses activités de compagnie ont commencé en 1951. C'est seulement en 1960 que le BNC reçoit des subsides de la province de l'Ontario (Smith, 2000, pp. 349 et 370). Le RWB n'obtient rien avant 1957, soit 20 000 \$ après 20 années d'existence (Idem, p. 349). Les deux compagnies n'ont rien reçu de leur ville respective avant le début des années 60 (Idem, p. 273).

allées se faire coiffer; des taxis sont venus conduire des gens à la réception, des fleuristes ont apporté des corbeilles pour la décoration. » Tout cela, expliquait-il, était généré par le travail des artistes et il fallait savoir le reconnaître- au-delà de l'apport culturel indéniable des gens comme Ludmilla. À partir du moment où j'ai pu voir qu'elle avait une pensée qui correspondait, non pas à la mienne, mais à la pensée et au désir des Montréalais d'avoir une compagnie...quand l'occasion est venue de l'aider, je n'ai pas hésité. Ce n'était pas pour l'aider, elle, elle faisait tant de choses pour la ville. (Forget, 2006, p. 266)

L'encouragement financier prodigué à la compagnie dès ses débuts de scène et les bons mots répétés à différents moments par le maire laissent à penser que le support de la ville est apprécié à sa juste valeur par Mme Chiriaeff. Elle considère son financement adéquat et proportionnel au budget total de la cité. À la lumière des montants présentés, nous observons que les subsides sont minimes par rapport aux autres paliers de gouvernement. Mme Chiriaeff ne s'attend pas à ce qu'ils comblient son manque à gagner. Pour la saison 1959-1960, elle demande 10 000 \$, elle en recevra 6 000 \$, ce qui est convenable en proportion de la demande.

Elle accepte ce que la ville lui accorde sans ni rechigner, ni faire de pression pour obtenir davantage. Elle ou Uriel Luft ne se plaignent pas publiquement des montants obtenus d'une ville¹⁷⁸, dont le Conseil des arts est modeste. Le 9 mars 1957, une première demande de financement est soumise. Il est à noter qu'à cette époque, il n'existe pas de formulaire de demande. Chacun doit se faire valoir à sa façon. En avril 1959, la demande s'annonce comme suit : « Demande d'assistance financière respectueusement soumise » (FALC). Année après année, à partir de la saison 1957-1958, les montants sont consentis et augmentés selon les possibilités financières de la ville ou diminués à certains moments. Cela dit, Ludmilla nourrit des espoirs plus importants à l'égard du nouveau Conseil des Arts du Canada.

B) Le pouvoir fédéral

Le CAC a été fondé par le premier ministre Louis St-Laurent, suite à une des recommandations de la Commission Massey, mise sur pied en 1955, dont le mandat est de faire un certain nombre de propositions dans le but de créer une réelle unité nationale

¹⁷⁸ Même quand le maire Drapeau est battu aux élections de 1958, 3 000 \$ sont versés comme subvention à la compagnie (Forget, 2006, p. 323).

canadienne¹⁷⁹, distincte de celle des États-Unis (Linteau et al., p. 381; Granatstein, 1984, p. 443).

Le CAC, est fondé grâce à un don de cent millions de dollars d'un mécène anonyme. La moitié de ce fonds de dotation¹⁸⁰ est accordé aux arts¹⁸¹, l'autre moitié aux sciences sociales et plus particulièrement aux projets de capitalisation des universités (*Le Devoir*, juil. 1960). Dès le début de ses activités, il est décidé que le CAC sera indépendant du Parlement et du gouvernement, ce qui lui donne une certaine autonomie politique. Son premier directeur est M. Albert W. Trueman. Comme il désire se consacrer à gérer la portion relative aux universités, il donne à Peter Dwyer¹⁸² la responsabilité d'organiser et de diriger les programmes dédiés aux arts (Smith, 2000, p. 366).

Dès 1959, Kenneth M. Carter, comptable, est mandaté par le CAC (Cornell, 2006, p. 226) pour donner un avis sur l'état de la gestion des trois compagnies de ballet. Il étudie les finances des trois organismes, le type de public et les marchés de chacun. Il conclut que le BNC est la compagnie la plus solide des trois. Entre autres, il recommande d'ajuster les subventions en fonction des montants des dons reçus et des abonnements (Carter, 1959). Cette suggestion serait loin d'avantager les GBC. En 1959, les GBC reçoivent des dons minimes et ne disposent d'aucun système d'abonnements. Néanmoins, il dit plus spécifiquement au sujet des GBC : « Cette compagnie mérite d'être soutenue parce qu'elle opère à coûts minimes et parce qu'il est souhaitable qu'une compagnie représente le Canada français » (Idem).

Durant les mêmes années, la gourmandise du BNC augmente. À chaque année, cette compagnie sollicite des fonds pour combler ses déficits ce qui crée un inconfort auprès des membres du CAC. Par exemple, en 1960, le BNC demande un ajout de 180 000 \$ à la subvention de 85 000 \$ accordée quelques mois plus tôt (Cornell, 2004, p. 226). Les membres du CAC, voyant qu'il ne semble pas y avoir d'issues à une escalade du déficit,

¹⁷⁹ Le rapport identifie deux aspects en raison desquels la culture canadienne ne peut s'épanouir : le faible taux de population qui crée un obstacle à l'autofinancement et à la rentabilité des organismes culturels et l'omniprésence de l'influence étrangère (Linteau et al., p. 795).

¹⁸⁰ « Financé à l'origine par les revenus d'un fonds de dotation, le Conseil a commencé à recevoir des crédits annuels du Parlement à la fin des années 1960. » (CAC, 2007, p. 5).

¹⁸¹ Son mandat est très large : « Favoriser et promouvoir l'étude et la diffusion des arts ainsi que la production d'œuvres d'art. » (CAC, 2007, p. 5).

¹⁸² Il en deviendra le directeur en 1969 (rapport annuel, CAC, 1969-1970).

n'accordent pas le surplus demandé et décident alors de créer un comité d'experts afin de trouver une solution. Chacun des membres de ce comité, composé de trois personnes, produira un rapport « The Ballet Survey ».

Au début des années 60, se pose la question de savoir combien de compagnies de ballet le CAC doit subventionner :

Pendant les premières années d'existence du Conseil, ce dernier s'est souvent demandé s'il devait en priorité rehausser les normes d'excellence en reconnaissant ce qu'il y avait « de mieux » dans le domaine des arts ou, plutôt, distribuer ses ressources plus largement et selon une formule plus démocratique (« élever » ou « propager », comme le définit le Conseil). À son début, le Conseil préférait généralement la première de ces options. L'organisme consacrait alors une grande partie de son énergie et de ses ressources au développement d'une infrastructure pour les arts professionnels dans les deux langues officielles, et ce, principalement en milieu urbain. (CAC, 2007, p. 5)

La configuration géographique et culturelle canadienne montre trois compagnies professionnelles implantées chacune dans des communautés aux dynamiques spécifiques avec des groupes de soutien solides, réparties sur un très large territoire et dont les caractéristiques professionnelles et artistiques sont différentes : « Excellence was the goal but regionalism was a fact of Canadian life » (Granatstein, 1984, p. 449).

Le RWB et les GBC manquent d'une infrastructure solide contrairement au BNC. En revanche, cette dernière, déjà imposante par le nombre de ses danseurs, son équipe de production et les exigences de son répertoire, se déplace difficilement. Le CAC sait qu'il n'a pas assez d'argent pour subventionner les trois compagnies dans ces conditions :

The difficulty which we face is to provide subsidies to three companies out of an amount of approximately \$150 000 a year¹⁸³. Indeed the question is whether the country as a whole can in fact afford three separate companies, and in particular whether it can afford the extremely expensive National Ballet of Canada¹⁸⁴.

¹⁸³ Dès la deuxième réunion du CAC, on accorde une subvention de 100 000 \$ au BNC. Elle reçoit le montant le plus élevé pour une seule organisation. En comparaison, les festivals de Stratford et de Vancouver reçoivent respectivement 50 000 \$ chacun et les orchestres symphoniques de Toronto et de Montréal, 25 000 \$ chacun (1^{er} rapport annuel du CAC, 31 mars 1958).

¹⁸⁴ Extrait d'une lettre adressée à Fernand Nault par Peter Dwyer pour lui demander de siéger sur le comité d'évaluation (Cornell, 2004, p. 227).

Il peut difficilement choisir laquelle il garde sans s'attirer les foudres des deux autres organisations. Il sait qu'en faisant cela, il les laisse mourir à moyen terme. Dans les officines de l'époque, on appelle cela le « Ballet problem ». Le CAC est conscient qu'aucune des trois compagnies ne peut survivre sans des subventions substantielles. Un tel noeud gordien et certains événements vont contribuer à la sauvegarde des GBC.

Il crée un comité d'experts formé en 1961 composé de Lincoln Kirstein (fondateur et directeur général du NYCB), Richard Buckle (critique de danse britannique) et Guy Clover (critique de danse à Montréal) pour étudier la question. Leur mandat est de : « faire un état précis des réalisations et du potentiel des principales compagnies de ballet canadiennes¹⁸⁵. »

Pour sa part, M. Dwyer est largement en faveur de ne subventionner qu'une seule compagnie d'envergure internationale. Dans une lettre adressée à son président en mai 1961, il propose de fonder une seule compagnie nationale appelée « Ballet Canada¹⁸⁶ » (Cornell, 2004, p. 227). De leur côté, les directions artistiques des trois compagnies approuvent la composition d'un comité d'évaluation, mais aucune d'entre-elle n'acceptera de « mourir au feuilleton ». Leurs arguments sont bien résumés par Cornell dans son article qui raconte la saga : « Each organization had its own explanations for why it deserved the blank check : we're the biggest; we're the oldest; we're the best » (p. 232).

Durant le processus, chacune tente de tirer son épingle du jeu et réagit promptement à toute manœuvre perçue comme discriminatoire. Contrairement au BNC et au RWB, il est convenu par le CAC que les GBC seront évalués par les membres du comité lors d'une tournée aux États-Unis et lors d'un spectacle à Winnipeg au lieu d'être visités dans leur milieu et devant leur public. Le Juge Vadboncoeur réagit vigoureusement à cette injustice :

Nous mettons au courant de cette situation la province de Québec et la ville de Montréal et autres personnalités officielles. Il est bien évident que nous ne pouvons accepter d'être jugés dans de telles conditions et être mis en comparaison avec les deux autres

¹⁸⁵ Communiqué de presse du CAC, le 1^{er} février 1962.

¹⁸⁶ Les trois membres du comité se sont prononcés contre cette alternative la qualifiant de « financial and political nightmare » (Cornell, 2004, p. 234).

compagnies qui joueront dans des conditions exceptionnellement favorables¹⁸⁷. (Forget, 2006, p. 357).

Finalement, la compagnie des GBC sera évaluée par le comité le 14 avril 1962 au Her Majesty's à Montréal¹⁸⁸. Un pré-papier annonce le spectacle de la compagnie pour le 14 avril: « Lincoln Kirstein, the founder and director of the New York City Ballet will be the guest of honor along with prominent members of the Canada Council at this performance » (*The Gazette*, 1962).

Les trois membres avaient certaines vues divergeantes sur la qualité artistique des compagnies de ballet mais aucun d'entre-eux ne préconisait dans son rapport la création d'une nouvelle troupe, hybride de surcroît, constituée autour des effectifs du BNC, comme le désirait Dwyer. Certains commentaires étaient tellement offensants à l'égard des différentes compagnies que le CAC n'a pas publié les rapports dans leur ensemble et n'y a pas donné suite. Il établit plutôt une échelle subventionnaire pour les trois compagnies de 50 % pour le BNC et de 25 % pour les deux autres¹⁸⁹. Sur un budget de 172 000 \$, il était accordé 87 000 \$ au BNC, 45 000 \$ au RWB et 40 000 \$ aux GBC qui en demandait 45 000 \$ (Forget, 2006, p. 365). La pondération venait de diminuer la subvention du BNC de 13 000 \$ d'un seul trait (Neufeld, 1996, p. 244) en même temps que celle des GBC augmentait de 10 000 \$ d'un seul coup (annexe VIII)¹⁹⁰.

Le répertoire des GBC correspond à peu près à l'image que Lincoln Kirstein se fait de celle d'une compagnie de ballet de l'époque. En revanche, il n'a été impressionné par aucune des trois compagnies canadiennes. Néanmoins, il affirme que les GBC possèdent le répertoire le plus méritoire, composé de créations originales avec un contenu, reflet de l'identité canadienne. Kirstein apprécie la méthode russe (la même que Balanchine) mise de l'avant par Ludmilla Chiriaeff et dit des danseurs qu'ils possèdent une discipline

¹⁸⁷ Brouillon de lettre non datée adressée à Peter Dwyer (FALC).

¹⁸⁸ Le CAC va offrir un montant de 5 000 \$ afin de permettre à la compagnie de se produire avec les bons éclairages et musique deux soirs consécutifs dans sa ville. (Smith, 2000, p. 406)

¹⁸⁹ Le directeur du CAC, Truman, va justifier sa décision auprès de George-Émile Lapalme en prétendant que dans certaines compagnies, le répertoire requière davantage d'aide financière (Smith, 2000, p. 410).

¹⁹⁰ Les montants semblent démontrer une grande disparité entre les compagnies. Malgré tout, Smith mentionne que ce n'est pas le cas si on tient compte des revenus totaux de chacune des compagnies. Dans cette perspective, les subventions du CAC comptent pour 23 % pour le RWB, 18 % pour le BNC et 16 % pour les GBC (p. 357).

« exemplaire ». Il est virulent en ce qui concerne le BNC qui, selon lui, encourage la pratique d'une école de pensée vieillotte et dépassée :

It is the largest Canadian company but mere numbers have neither contributed to elegance or flair. Its insistence on the so-called classiques (the canonical four act 19th-century opera-house ballets with ballerina stellar roles) have drawn a certain public which in its innocence assumes it is competing with international ballet standards. Its execution is undistinguished; its visual and musical tastes alarming. (Smith, 2000, p. 402)

Lincoln Kirstein sera probablement l'élément déterminant des suites du rapport, surtout en ce qui concerne la reconnaissance des GBC. Il a de l'influence dans les milieux artistiques d'Amérique du Nord. Riche mécène juif, il est l'américain qui a convaincu George Balanchine de venir fonder avec lui une compagnie de ballet d'envergure internationale aux États-Unis. Balanchine et lui partagent la même vision de la danse classique c'est-à-dire un regard tourné vers l'innovation et l'originalité. Appuyer les GBC plutôt que le BNC, comme le fait Kirstein¹⁹¹, ne peut pas ne pas être considéré par les membres du CAC, malgré toute leur réserve.

Richard Buckle est un critique de danse britannique du *Sunday Time* de Londres. Impressionné par le BNC, il reconnaît aussi les talents de pédagogue de Ludmilla Chiriaeff et sa capacité à regrouper des artistes locaux des autres arts afin de participer à ses créations, bonnes mais sans génie « heavy on character dancing and slapstick comedy » (Smith, 2000, p. 406).

Guy Glover, critique d'art de Montréal, écrit des articles sur la danse dans différentes revues entre autres, le *Canadian Art*. Son rapport n'est pas disponible dans les archives du CAC. Il semble que sa recommandation ait été à l'effet d'augmenter les subventions des deux plus petites compagnies et de diminuer celle du BNC afin de créer éventuellement une égalité des trois (Idem, p. 408).

Les conséquences du rapport ont permis aux GBC de survivre et elles ont surtout permis à Ludmilla Chiriaeff de comprendre dans quelle direction elle devait continuer d'avancer pour se développer. Politiquement, son orientation est dans l'air du temps et elle est

¹⁹¹ Il offre sans réserve les ballets que Ludmilla serait susceptible de désirer du répertoire de Balanchine (compte-rendu du Conseil artistique, 8 mai 1962, FALC).

cautionnée artistiquement : «Ce que Lincoln Kirstein a fait (lui qui a soutenu Balanchine), c'est d'encourager Ludmilla à continuer. Au lieu de nous battre contre tous, nous venions de trouver un allié et je ne peux pas vous dire à quel point cela a fait du bien» (Luft, 2005).

Même si le rapport jugé vitriolique par les membres du CAC n'a jamais été publié, il est fort à parier que son contenu ait fait l'objet de quelques fuites et sûrement de conversations informelles. Quoi qu'il en soit, les GBC ont été reconnus en tant que compagnie d'envergure au Canada obtenant une substantielle subvention au fonctionnement de 40 000 \$ pour la saison 1962-1963 (Smith, 2000, p. 409), montant qui n'a jamais cessé d'augmenter depuis¹⁹².

Selon le programme souvenir de 1963, Ludmilla Chiriaeff crée un nouveau ballet, *Canadiana* sur une musique de Michel Perrault avec un décor de Jean-Paul Mousseau. Par ailleurs, elle acquiert une création chorégraphique de George Balanchine : *Pas de deux*. Déjà, des actions précises sont posées pour mieux répondre aux commentaires des membres du comité d'experts en plus de se créer un nouveau réseau d'acquisition d'oeuvres avec le chorégraphe de ballet le plus important du XX^e siècle¹⁹³. En résumé, l'originalité de son répertoire avec des créations canadiennes à saveur folklorique dans certaines pièces chorégraphiques (Biographie, 1998) et sa collaboration avec des collaborateurs-artistes locaux vont la situer avantageusement dans le contexte de l'époque puisque ce choix l'identifie comme celle qui développe un produit canadien. La tendance n'est pas sans rappeler les intentions du gouvernement St-Laurent. Il est déterminé à encourager tout produit susceptible de développer une identité canadienne.

Malgré cela, les rapports du CAC avec la compagnie des GBC demeureront plutôt tendus tout au long des années que nous couvrons. Le « Ballet Survey » n'a pas permis de créer un climat de confiance. Ludmilla encaisse avec dépit les conséquences du rapport. La

¹⁹² Par exemple, le budget total de 1978 est de 2 202 599 \$: 514 000 \$ du CAC, 321 000 \$ du MAC et 130 000 \$ du CACUM (album souvenir). Sans connaître les montants actuels, des articles permettent de présumer de l'importance des montants. En 2000, les GBC ont reçu 1,3 millions du CAC seulement pour éponger leur déficit (Macduff, 2 juin 2004) et le Programme de consolidation des arts du patrimoine canadien a remis 60 000 pour autant d'argent accumulé par la compagnie sous forme de dons en une seule année (Baillargeon, 2004).

¹⁹³ Kirstein offre certaines œuvres à la compagnie par la voix de Dwyer qui adresse une lettre à Ludmilla (Forget 2006, p. 364).

différence des montants de financement avec le BNC la choque, il en est de même pour les dirigeants du RWB (Smith, 2000, p. 376). Elle ne développera jamais de liens harmonieux avec Peter Dwyer qui, à son grand dam, déterminera pendant plus d'une décennie les standards des subventions dévolues aux arts au Canada. Mme Chiriaeff déclare : « C'est l'acharnement de Peter à vouloir faire en sorte que le Ballet National soit le seul au Canada qui m'a provoqué, qui a fait que l'on s'est surpassé » (in Forget, 2006, p. 314).

En revanche, Smith (2000) explique que, durant ces années, contrairement aux universités dont les administrateurs possèdent des formations solides pour remplir les demandes de subventions, les compagnies à vocation artistique oubliaient souvent des éléments importants dans leur demande : « Les Grands Ballets Canadiens showed a strange reluctance, perhaps due to overpoliteness, to name the amount of money it wanted and each year Dwyer or Trueman would have to contact the company to find out the actual amount being requested » (p. 369).

Peter Dwyer trouve la compagnie mal gérée et mal organisée, ce qui le rend méfiant à son égard :

The standards of performance it maintains are fairly good, but its accounts and budgeting seems to us—to say the least of it—a little imprecise. I have the impression that while the artistic direction has been satisfactory, the management has not been too good. In their estimates, for instance, the expenditures for costumes for a new ballet seem to work out at a « round figure » of \$6,000—whatever the ballet. The Winnipeg Ballet, on the other hand, estimates the total cost of a new ballet at \$2,500. Either the Winnipeg company has secrets of economy which should perhaps be shared, or the Grands Ballets are being very extravagant. This company differs from the other two in that its plans for the coming season consist of little more than a complete week in Montreal. This will consist of some presentations of their *Initiation to the Dance* (a series for children) and three gala nights which will include some new productions. As far as I can see, this is economically ridiculous, as no company can survive sensibly with so few public performances. We have given the company \$8,000 for its coming season, and this works out at something like \$1,000 a performance¹⁹⁴.

Smith (2000) dans sa thèse, donne de nombreux exemples de l'attitude condescendante des membres du CAC à l'égard des GBC. Cela dit, à la lumière de ce qui précède, nous

¹⁹⁴ Lettre de Dwyer adressée à Kenneth M. Carter (le comptable) le 27 octobre 1958, (Smith, 2000, p. 379).

pouvons penser que le préjugé favorable au BNC influence les relations du CAC avec les GBC tout autant que leur manque d'organisation administrative, le manque de compétence des dirigeants en ce qui concerne la cohésion de la gestion et leur faible nombre de spectacles par année. Ce dernier point sera corrigé très rapidement puisque la visite des GBC au festival de Jacob's Pillow, en 1959, va les propulser sur tous les grands circuits de tournée canadienne et américaine. Mme Chiriaeff doit aussi se battre au quotidien sur son propre territoire pour développer un intérêt pour la danse au Québec à une plus grande échelle que les rares initiés, intéressés d'emblée. En même temps, elle essaie de s'organiser et tente de créer des groupes de supports du côté du financement privé comme nous l'avons constaté dans la section précédente.

Mme Chiriaeff et Uriel Luft ont de la difficulté à quantifier ce qu'il convient de demander et ne mesurent pas leurs besoins de façon réaliste. En 1967, juste avant la tenue de l'Exposition universelle, le CAC fait des pressions afin que la compagnie prenne un stagiaire en administration en la personne de Guy Lamarre¹⁹⁵ (Forget, 2006, p. 406). Afin de convaincre le couple Chiriaeff/Luft, le CAC propose de payer la moitié du salaire du jeune avocat. Le stage se déroule bien et finalement le jeune homme demeurera au sein de la compagnie jusqu'en 1974. Uriel Luft, dans sa lettre de démission, adressée au président Jean-Claude Delorme, mentionne: « Me Guy Lamarre qui m'a été d'une aide précieuse dès son entrée chez nous en février 1967 » (20 nov. 1973, FALC).

Le CAC a tendance à comparer les actions et activités de la compagnie des GBC avec ses deux concurrentes. Entre autres, on lui reproche d'engranger moins de donations du secteur privé. Pourtant, Mme Chiriaeff travaille très fort pour susciter de l'intérêt des milieux financiers envers sa compagnie. Mais, comme nous l'avons constaté plus tôt, le mécénat est encore à bâtir autour des GBC car celui du pouvoir anglophone du Québec va davantage vers les hôpitaux et l'Université Mc Gill (Forget, 2006, p. 349) et celui du milieu francophone est à développer. D'une part, la compréhension du milieu dans lequel elle évolue fait défaut aux fonctionnaires du CAC, d'autre part, des différences culturelles empêchent les deux institutions de s'apprécier. Ludmilla déclare (in Forget, p. 433) : « Je ne me suis jamais trompée quant à mes impressions sur la conduite et la soi-disant

¹⁹⁵ « La fin des années 1960 et le début des années 1970 ont été caractérisés par l'arrivée de la première génération d'artistes et de gestionnaires des arts formés et perfectionnés au Canada » (CAC, 2007, p. 5).

diplomatie des Anglais¹⁹⁶. » Elle est pourtant nommée Compagnon de l'Ordre du Canada en 1969 (Idem, p. 434).

Ludmilla est agacée par le type de relation établi avec le CAC. Certains faits lui permettent de croire qu'elle n'aura jamais vraiment de crédibilité auprès de Dwyer. Il poussera l'odieux à s'immiscer dans la programmation du spectacle d'ouverture de la PDA. Dans une lettre du 17 janvier 1963, il se permet de suggérer :

J'espère que vous n'allez pas penser que nous intervenons dans un dossier que vous avez déjà discuté avec M. Germain [gérant général de la PDA]. [...] Les trois compagnies de ballet pourraient être invitées pour présenter chacune une œuvre de trente à quarante minutes. [...] Bien sûr, les Grands Ballets Canadiens auraient la place de choix au programme étant la compagnie de Montréal... .

Mme Chiriaeff ne se laisse pas impressionner et lui répond de façon ferme et courtoise (Forget, 2006, p. 369). Cependant, tous ces événements sont frustrants pour elle. Elle constate que, malgré toute sa bonne volonté et ses efforts, son charme n'opère pas. Il en va de même pour la crédibilité qu'elle essaie de se donner et l'énergie qu'elle déploie à faire face aux exigences du CAC. Elle va développer une hantise à l'effet que le CAC persiste à vouloir fusionner les trois compagnies bien qu'il n'en soit plus question depuis des lustres. Elle continue à pousser des hauts cris d'indignation et de dénoncer le manque de considération à son endroit jusqu'en 1974, moment de son départ à la direction artistique. Aussi loin qu'en 1969, elle fait encore miroiter l'intention d'Ottawa de « fusionner notre compagnie avec les deux autres troupes de danse. Leur grand désir est en effet de créer une seule compagnie de ballet qui rayonnerait dans le Canada tout entier¹⁹⁷ » (in Forget, p. 422). Pourtant, à cette époque, elle est l'organisme le plus subventionné au Québec par le CAC dans le secteur des arts du spectacle avec 200 000 \$ (rapport annuel, CAC, 1969-1970).

Finalement, Ludmilla remet l'entière responsabilité des contacts avec le CAC à Uriel Luft (Forget, 2006, p. 358) et à M. Jean-Claude Delorme, président du CA. Ce dernier participe aux conférences de presse et partage l'idée de ses collaborateurs à l'effet que les GBC souffrent de discrimination de la part du CAC :

¹⁹⁶ Lettre adressée à Raymond Morissette, sous-ministre des Affaires culturelles, le 4 septembre 1969 (FALC).

¹⁹⁷ Lettre datée du 4 février 1969, adressée au ministre des affaires culturelles Jean-Nöel Tremblay (FALC).

The Canada Council gave us a 10 per cent increase this year, but they never answered our question as to why Toronto gets twice as much as Montreal. Our grant amounts to \$330 000. The grant to the National Ballet is \$660 000. That is double what we receive, yet our activities have more than doubled over the past three years. (in Galloway, 1973)

En 1962, lors du « Ballet Survey », la subvention des GBC était la moitié de celle du BNC. La pondération n'a pas changé dix ans plus tard malgré les changements majeurs réalisés par la compagnie, surtout en termes de visibilité. Malgré toute la frustration accumulée et l'impression d'injustice, les dirigeants développent une relation somme toute tempérée avec les fonctionnaires du CAC. Personne ne manque jamais de remercier ces derniers car après tout, les montants ne cessent d'augmenter de façon régulière et ces sommes constituent un gain non négligeable pour réaliser les activités de la compagnie¹⁹⁸.

En 1970, avec l'arrivée de Monique Michaud¹⁹⁹ (Aupy) à titre de responsable de la danse au CAC, le temps a passé. Il est question non plus de crédibilité à démontrer et de survie de la compagnie mais plutôt de doser un savant équilibre entre la capacité de payer et les orientations du CAC, compte tenu du contexte économique²⁰⁰ et des besoins croissants des GBC²⁰¹. Le sentiment d'injustice demeure mais il a été absorbé dans le sens où la direction générale et artistique s'est résignée. Malgré tout, des demandes subséquentes, formulées pour éponger certains des déficits, seront pratiquement toutes refusées. Par exemple, lors de la crise financière de 1973, le CA des GBC fait une demande de 500 000 \$. Lors d'une réunion spéciale du CA, M. Delorme, explique :

... qu'en réponse à une demande de 500 000 \$ faite au Conseil des Arts, celui-ci a répondu par un octroi de 330 000 \$ pour la présente saison, ce qui est une augmentation de 10 % sur l'année dernière, et que malgré une rencontre avec M. Tim Porteous et un télégramme

¹⁹⁸ Le budget est de 2 millions en 1975. Si on additionne toutes les subventions publiques, elles couvrent le tiers des dépenses (*La Presse*, 6 déc. 1975). D'après nos chiffres, les montants semblent couvrir plutôt la moitié.

¹⁹⁹ En 1972, le CAC crée une « section danse » et garde Monique Michaud à sa tête (Cornell, 2006).

²⁰⁰ Cette période [les années 1970] a amené un vent de changement social et d'effervescence, alors que les citoyens réclamaient une plus grande démocratisation des institutions publiques et qu'un ministre fédéral responsable de la culture (Gérard Pelletier) mettait en place une politique de « démocratisation et de décentralisation. » Le CAC a alors commencé à rapprocher beaucoup plus activement les arts de la population. Pour ce faire, il a facilité l'admissibilité de nouveaux artistes à ses programmes, élargi le cadre des disciplines artistiques qu'il subventionnait et lancé des initiatives spéciales ciblant les régions sous-représentées » (CAC, 2007, p. 5).

²⁰¹ À cet égard, mentionnons que la subvention accordée par le CAC pour la saison 1973-1974 est gelée à 330 000 \$ mais grimpe progressivement à 530 000 en 1977 (tableau, annexe VIII).

à M. André Fortier (tous deux directeurs du Conseil) il a été impossible de faire reconsidérer la décision du Conseil²⁰².

Il est possible d'expliquer en partie le manque d'ouverture du CAC à l'époque. En 1972, le CAC crée une « section danse » pour faire face à l'augmentation des demandes de financement issues du milieu de la danse classique et maintenant du milieu de la danse contemporaine. En effet, de 1964 à 1981, le nombre de requêtes augmente de façon exponentielle. Le CAC en subventionne sept en 1976 mais 19 en 1977. La même année de la demande du CA des GBC, un rapport rendu public donne les grandes lignes de la politique. Il s'agit de : *Directions for the Dance in Canada*. Ce rapport met l'emphasis sur la façon de développer le public des petites compagnies à croissance exponentielle et la manière d'assurer la stabilité des compagnies existantes (Cornell, 2006, p. 94). Éponger les déficits des compagnies existantes ne fait plus partie de la politique²⁰³.

La force de la compagnie durant toutes ces années aura été son produit artistique original dans un contexte où le Canada se cherche une identité et son allégeance soutenue à la culture francophone, réalité incontournable du pays en terme géo-politique. Smith (2000) affirme : « They [the CAC] confirmed her company's identity as a product of and for French Canada, which would in turn help her obtain generous government grants » (p. 322). Ceci permettra également de mieux plaider sa cause auprès du gouvernement du Québec.

C) Le pouvoir provincial

Les GBC naissent en même temps que les organismes subventionnaires dédiés à la culture aux niveaux municipal et fédéral. L'organisation du gouvernement provincial en cette matière se fait plus lentement que pour les deux autres paliers de gouvernement. Le ministère des Affaires culturelles est mis sur pied le 22 novembre 1961 mais son premier titulaire, George-Émile Lapalme, ne dispose pas de portefeuille (L'Allier, 1976, p. 12). Il en est toujours de même en 1965, lors du dépôt du livre blanc du ministre des Affaires culturelles de l'époque, Pierre Laporte (Idem, p. 16). Pendant plusieurs années, les dirigeants de la compagnie font leurs demandes à différents membres du gouvernement, au gré des années, des amitiés et des personnes en poste.

²⁰² Extrait du procès-verbal d'une réunion spéciale du CA, tenue le 2 août 1973 (FALC).

²⁰³ Le BNC essuiera le même refus en 1981 bien qu'il ait présenté un dossier solide pour justifier sa demande d'augmentation de subventions du CAC et l'absorption de son déficit (Cornell, 2006, p. 94).

Sous Duplessis, c'est à partir de quelques milliers de dollars donnés sur les budgets discrétionnaires d'Antonio Barrette (Ministre du Travail) et Jean Bruchési (secrétaire de la province) que la compagnie couvre une infime partie de ses frais²⁰⁴.

En 1958, le secrétaire de la province, Yves Prévost, sur une base discrétionnaire²⁰⁵, accorde 5 000 \$ à la compagnie. Les GBC s'adressent à Raymond Douville en 1960 pour éponger un déficit important (10 000 \$) relatif à la prestation à Jacob's Pillow. Ludmilla est anxieuse à l'idée que la tournée américaine s'amorce, entachée d'un boulet de cette nature. Mme Chiriaeff, dans une lettre du 9 juin 1960 à Raymond Douville, sous-secrétaire de la province, fait valoir que le déficit ne résulte pas d'une « mauvaise administration ou d'un manque d'organisation mais des nécessités initiales qui se sont présentées à une compagnie qui débutait » (in Forget, 2006, p. 345). Les arguments auront été entendus. Cette année-là (saison 1959-1960), la subvention du gouvernement provincial fait un bond important : elle passe de 5 000 \$ à 25 000 \$, ce qui inclut l'argent dégagé pour éponger le déficit. Une telle générosité la démarque particulièrement de ses concurrentes canadiennes. Smith (2000) fait remarquer que cette année-là, le RWB reçoit 9 000 \$ du Manitoba et que le BNC ne reçoit rien de l'Ontario (p. 356). Bien qu'elle soit la plus petite compagnie des trois, le financement du gouvernement provincial va dépasser largement les subsides accordés par le CAC, année après année jusqu'à la fin des années 60 (annexe VIII).

Selon les experts, le nationalisme ambiant des années 60 est en grande partie responsable du financement plutôt généreux et discrétionnaire du gouvernement provincial. Robert Ostry (1978) explique que la Commission Massey, par le biais de des institutions qu'elle engendre, risque d'enterrer la fibre identitaire canadienne-française. Le gouvernement provincial, bien qu'il soit plus ou moins organisé, tente de supporter ses institutions culturelles, de façon à maintenir cette identité :

It appeared to the Quebec bureaucracy, intellectual elite and nationalist politicians that what was taking place was a race against time. It is one of the great tragedies of my generation that in an issue so central to the meaning, potential and viability of our federation, the ad hoc and largely unconscious federal support of

²⁰⁴ Les informations sur cette question sont parcellaires. Smith (2000) en parle sur la parole de Mme Chiriaeff (p. 281) sans donner les montants et Forget (2006) mentionne qu'Antonio Barrette donne 500 \$ mais elle spécifie qu'elle n'a trouvé aucune trace de ce montant dans les archives (p. 310).

²⁰⁵ Lettre datée du 25 novembre 1958, adressée à Mme Chiriaeff (FALC).

culture in response to Canadian demands, a response that came in fits and starts, should have been viewed in an important and culturally unique part of this country as a preconceived plot against the attempt of minority group whose ancestors helped found Canada to preserve their spiritual integrity. (p. 143)

Précisons que le CAC accorde aussi ses subventions aux GBC en partie pour la même raison, c'est-à-dire encourager la culture francophone au Canada.

Mme Chiriaeff va se servir de la montée du sentiment national de l'époque au Québec pour exacerber la rivalité des hommes politiques et des fonctionnaires québécois envers Ottawa pour attirer leur sympathie et leur argent. Elle aime jouer à la victime et elle peut aussi, par la même occasion, déverser sa frustration envers le CAC. Comme nous l'avons constaté plus tôt, elle ne se gêne pas pour déclarer à qui veut l'entendre que les GBC souffrent de discrimination de la part du CAC. Le 12 août 1960, elle écrit à Paul Gérin-Lajoie : « Notre compagnie étant d'origine provinciale et d'expression française, nous éprouvons plusieurs difficultés au Conseil des arts du Canada qui a tendance à encourager surtout les entreprises nationales » (in Forget, 2006, p. 346). Elle continue sans relâche à se plaindre de discrimination. Dans une lettre du 6 octobre 1967 au sous-ministre Frégault, elle flatte le Québec au détriment d'Ottawa :

Notre disparition serait fort agréable au Conseil des Arts du Canada puisqu'il souhaite bien ouvertement pouvoir donner tout l'argent disponible à la compagnie de ballet torontoise. S'ils nous soutiennent encore, c'est à cause de notre qualité et pour des raisons politiques ; c'est le point le plus important qui nous fait espérer que notre province est maintenant prête à nous protéger. (Smith, 2000, p. 410)

Elle est entendue par le gouvernement libéral du Québec qui, en plus de la protéger, va la défendre auprès d'Ottawa. Au printemps 1962, George-Émile Lapalme prononce un discours à l'Assemblée législative dans lequel il invite les Canadiens-français, membres du CAC, à s'assurer que les GBC ne perdront pas leur financement fédéral. Il mentionne l'écart important entre le BNC et les GBC (Idem).

Les journalistes de Montréal ont aussi une influence importante quand il s'agit de faire reconnaître les GBC comme nos dignes représentants à l'extérieur du Québec. L'analyse de nombreuses critiques des milieux anglophone et francophone de l'époque ainsi que les articles de publicité des spectacles à venir le démontrent: les tournées réalisées, celles à

venir, l'achalandage lors de leurs représentations et les villes où ils se sont produits : « Nous avons joué en tout devant 24 000 personnes. Ce fût un succès formidable²⁰⁶. » Plus loin, M. Luft ne manque pas de souligner le manque de fonds pour mieux développer le réseau de tournée de la troupe :

Malgré les octrois généreux que les Grands Ballets Canadiens reçoivent de nos différents Conseils des Arts, la troupe nous dit M. Luft, ne peut pas encore se permettre d'aller se présenter à New York et encore moins en Europe. Mais elle visitera les principales villes de l'État de New York. (Gingras, 1962)

Uriel Luft lance ses messages aux dirigeants politiques. Il annonce qu'il faudra encore plus de financement si le gouvernement veut faire de la compagnie une ambassadrice digne de la culture canadienne-française.

Les mêmes journalistes démontrent le même enthousiasme quand il s'agit d'affirmer le niveau professionnel de la compagnie. À la fin d'une critique de 1961, Sydney Johnson décrit en détail les ballets de la soirée et donne aussi une appréciation de leur niveau technique. On lit: « As on Tuesday evening the costumes, decor, lighting and musical accompaniment, were generally excellent. This is a well-turned-out company whose approach to all aspects of ballet production is completely professional and of the highest standard. »

Smith (2000) élabore une section de sa thèse sur l'influence des journalistes, critiques d'art sur l'évolution des compagnies. Elle déclare : « They confirmed her company's identity [Mme Chiriaeff] as a product of and for French Canada, which would in turn help her obtain generous government grants » (p. 322). Ses propos confirment notre constatation.

En 1963, la dynamique de compagnonnage informel où il ne semble pas y avoir d'obligation de la part du gouvernement²⁰⁷ va légèrement changer. Les GBC sont au bord du gouffre. Les déficits ne cessent de s'accumuler et l'imbroglio de l'ouverture de la PdA

²⁰⁶ M. Luft parle à Claude Gingras (nov. 1962) d'une tournée à travers la province de Québec et les Maritimes.

²⁰⁷ Le 9 juillet 1958, Charles Goulet écrit au nom du gouvernement qui accorde certains subsides: « ne crée pas de précédent pour les demandes futures qui seront étudiées en temps et lieu et en proportion du budget dont nous disposerons à ce moment » (FALC).

a fait en sorte que la compagnie s'y est produite à ses frais avec des conséquences financières malheureuses :

[En 1972] Nous avons réussi à sortir les GBC d'une situation financière désastreuse que j'avais créée en 1963 avec l'ouverture de la Place des Arts. (Nous pensions qu' il fallait absolument occuper la Place des Arts sinon quelqu'un d'autre l'aurait fait à notre place). On s'est donc gonflé comme la grenouille qui veut être un bœuf et on a fini avec un déficit d'environ deux cent cinquante mille dollars! C'est grâce au gérant de la Banque Canadienne Nationale, rue Cherrier à Montréal, qui nous a fait confiance que nous avons survécu. (Luft, 2005)

Puis, par la suite, il y a eu une tournée d'importance dans les provinces de l'Atlantique, au Québec et une première apparition à Toronto, ville de la compagnie rivale : le BNC. Mme Chiriaeff savait probablement qu'elle manquerait d'argent mais elle n'a rien annulé de ce qui avait été annoncé dans les journaux lors du lancement de la saison (Basile et Gingras, août 1963). Le Juge Vadboncoeur annonce la situation critique à Georges-Émile Lapalme. Il s'agit : « d'arrêter dès le mois de janvier l'existence même de la compagnie ou de continuer à assurer par son intervention une plus grande culture artistique dans les milieux de la province » (5 déc. 1963 in Forget, 2006, p. 376). Le premier ministre Jean Lesage, écrit lui-même à Mme Chiriaeff. Il explique que, sur la recommandation de son ministre des Affaires culturelles, il fait passer lui-même le budget de 30 000 à 78 000 \$. En retour, il va exiger des rapports d'activités (Idem, p. 377). Comme le déficit s'accumule toujours au printemps de 1964 (74 000 \$), le sous-ministre accepte d'éponger un autre déficit mais va exiger que l'argent ne serve qu'aux activités sur un territoire nord-américain²⁰⁸. Ainsi, le pouvoir politique tente de circonscrire les activités de la compagnie et exige une reddition des comptes.

Les décideurs ont saisi combien les tournées, bien que nécessaires pour la visibilité de la compagnie et de celle de la province du Québec, sont des gouffres financiers²⁰⁹. Les GBC ont aussi compris qu'ils ont intérêt à démontrer une volonté à modérer leurs envies de développement. La saison de 1964-1965 sera modeste (tournées de l'Ontario et du Québec seulement). Par contre, la fin de 1964, en plus des ballets prévus à la saison

²⁰⁸ Dans une lettre du 25 mai 1964, le sous-ministre Frégon mentionne : « ...à la condition que cette dernière ne serve en aucune façon [...] à la tournée en Europe. (Forget, 2006, p. 380).

²⁰⁹ Par exemple, la tournée de la province de Québec de la saison 67-68 a rapporté 38 600 \$ et a coûté 67 200 \$ (programme souvenir du 10^e anniversaire des GBC).

régulière, la PdA accueille le *Casse-Noisette* de la nouvelle coqueluche des GBC : Fernand Nault (*La Presse*, nov. 1965). L'argent risque de garnir les coffres ? Au contraire, l'ampleur de la production annonce un autre déficit (Forget, 2006, p. 386) mais le CA mise sur un amortissement de plusieurs années des frais de la production (Idem p. 387). Il semble aussi que le grand nombre de programmes différents a comme conséquence une division de l'assistance au lieu d'un plus grand nombre de spectateurs à chaque représentation. Cela n'aide en rien les entrées d'argent. Gingras (20 déc. 1965) témoigne de sa déception lors des spectacles du 17 et du 18 décembre : « Mon seul véritable regret concerne l'assistance. Vendredi soir : deux-tiers de salle. Samedi soir : une demi-salle. »

Au début de 1965, le déficit accumulé est de 206 000 \$. Le ministre a changé. Il s'agit maintenant de Pierre Laporte. Selon Forget (2006), Guy Beaulne, son sous-ministre, va convaincre son supérieur de l'importance de sauver les GBC et préparer un plan de redressement. Beaulne va même plaider la cause des GBC auprès du CAC mais sans succès (p. 388). Avant que l'entente ne soit entérinée, Beaulne croit que pour montrer sa bonne volonté la compagnie va devoir s'ateler à la réalisation d'une sérieuse campagne de financement privé. C'est ce qui sera fait comme nous avons pu le constater dans la section précédente.

La compagnie est si confiante que Québec collaborera à les aider de toute façon qu'elle entreprend, dès janvier 1966, une tournée trans-continentale de trois mois au Canada et aux États-Unis. Du 17 janvier au 7 avril, la compagnie parcourt 18 000 milles et présente 56 spectacles. Au bout de six mois, l'entente aboutit. La compagnie se sent sécurisée par l'appui important du Québec, officialisé en septembre. L'accord vise à :

... solder le déficit [des GB] après entente avec la banque et à la condition que la compagnie suive une ligne budgétaire rigide et que par une administration d'affaires elle soit capable de trouver les moyens pour obtenir les fonds nécessaires à combler la différence entre le montant total des octrois et les sources privées de revenu²¹⁰.

Ce dernier objectif ne sera jamais atteint. D'une crise financière à l'autre, Mme Chiriaeff et Uriel Luft prennent des risques énormes. Ils diminuent à peine leur rythme de tournée

²¹⁰ Extrait du procès-verbal de l'Assemblée annuelle des GBC, 30 septembre 1965, p. 2 (Forget, 2006, p. 394).

et ne se contraignent pas beaucoup dans l'élaboration d'un répertoire d'envergure. Comme si, par insouciance ou parfaite confiance, ils présumaient de l'appui inconditionnel du gouvernement du Québec malgré le changement constant de ministre et le caractère aléatoire des sommes allouées par le Ministère. Ils ont des nerfs d'acier et leur énergie à juguler crise après crise augmente leur détermination. Rien ne modifie leur *modus operandi*. Leur CA les suit dans une dynamique risquée et suicidaire. De son côté, le gouvernement ne donne pas de suites à leurs exigences momentanées. Il demeure vague sur ses intentions et réagit en amont selon la présentation des problèmes. En fait, il semble demeurer dans la foulée philosophique de Jean Lesage du début des années 1960. Dans un discours du 2 mars 1960, il déclarait :

Le gouvernement cherche tout simplement à créer le climat qui facilite l'épanouissement des arts. Ni socialiste, ni conservateur, le gouvernement libéral veut agir envers les arts comme envers l'entreprise privée : sans paternalisme et sans laissez-faire. Le ministère des Affaires culturelles, tout comme le Conseil d'orientation économique, n'érigera pas le dirigisme en principe. Il cherchera plutôt à coordonner l'action des organismes qui, dans le Québec, travaillent à l'essor de la culture. (L'Allier, 1976, p. 11)

Guy Beaulne a tenté d'établir les bases d'une politique culturelle, riche de son expérience auprès des GBC et du reste de la communauté artistique de l'époque. Mais le changement de gouvernement a sapé ses efforts. Dans son journal, il écrit :

Nous sommes plongés dans les prévisions budgétaires, coupant ici et là. Envolés les rêves d'aboutissement de politiques mises en place il y a trois ans et plus. [...] On ne saura jamais la lutte quotidienne qu'il faut livrer, la vigilance qu'il faut avoir. C'est aux fonctionnaires, tout autant qu'à eux-mêmes et peut-être davantage, que les artistes devront les institutions qu'ils ont²¹¹.

Il est conscient des problèmes mais n'a pas l'autorité pour faire bouger le gouvernement.

Les crises continuent. La tournée européenne de 1969 a créé un trou béant dans le budget. La subvention spéciale du Ministère des Affaires extérieures du Canada n'a pas pu permettre d'auto-financer la tournée. Ces deux réalités, (la réduction des subventions, additionnées au déficit de la tournée européenne) semblent n'avoir aucune influence sur le discours des dirigeants des GBC quand il s'agit de parler de financement. Luft en témoigne : « of course we were forced to cut our expenses and increase our revenues but

²¹¹ Extrait de son journal lu par Guy Beaulne à Forget (2006), 16 juillet 1996 (pp. 413-414).

not much more than other years » (Luft in Wilson, nov. 1970). Il entretient le fantasme que la tournée européenne va apporter une reconnaissance indéniable et assurer le financement à la mesure de sa gloire: « The future of the company depends largely on the outcome of its upcoming European tour » (Luft in Ross, fév. 1969). Luft se sent, lui aussi, investi d'une mission pédagogique au sein de son pays : « The development of the arts in Canada is very new and we need a great deal of help to convince our own people about them – the arts are still for a minority in Canada » (Luft in Kennedy, mai 1969). Ses moyens de persuasion auprès des gouvernements semblent tenir à la démonstration que les tournées et le produit artistique coûtent cher. En remettant, année après année, ses déficits toujours plus importants entre les mains des gouvernements, il leur signifie que l'art commande beaucoup d'argent et la popularité encore plus.

Uriel Luft, dans ses discours lors des conférences de presse, lie reconnaissance et financement. Pour lui, les succès de la compagnie au Québec et à l'étranger justifient amplement une augmentation des subventions selon « ses » besoins pour réaliser son mandat artistique. Sa perspective est proche de celle des fonctionnaires du CAC. Eux s'appuient sur les mêmes prémisses pour accorder leurs subventions comme l'a déjà proposé Kenneth M. Carter en 1959.

Sa stratégie semble être de démontrer un phénomène de cause à effet entre les montants des subventions et l'orientation artistique. Il déclare :

It's not only that all government subsidies have been lowered but that the artistic atmosphere has altered. What we want to see now instead of the ultra-lavish productions of previous year, is a new artistic economy of means that better suits our new level of artistic achievement. (Luft in Heller, 30 oct. 1969)

Dans les faits, le phénomène ne freine pas l'élaboration des projets artistiques aussi grandioses les uns que les autres malgré le décalage entre les subsides reçus et les créations.

Plus loin, Luft ajoute, en faisant référence à l'importante saison de l'année de 1969 (c'est-à-dire la tournée européenne, celle des maritimes et du Québec) :

But these successes have not led to increased funds or grants for the organization. On the contrary. And the company has had to dismiss a number of associates and allowed some of its own artists

to go elsewhere. The Grands Ballets are not allowing financial problems to curtail their plans, however. (Idem)

Il n'hésite jamais à donner des chiffres lors des conférences de presse pour montrer le décalage entre le montant des subventions et les coûts rattachés aux productions. Sans être acrimonieux, il met cartes sur tables pour montrer comment le produit artistique ne saurait être comparé à des produits de consommation ni évalué à partir des critères de rentabilité : « Nos objectifs ne sont pas les profits et les pertes. D'ailleurs, aucun économiste n'a osé mesurer la valeur du *Jeu de cartes* de Prokofieff, ou de *Cendrillon* de Mozart, ou du *Pas de deux de Tchaikovski* » (Luft in Tessier, 1971).

Pourtant sa stratégie aura un effet contraire à ses espérances. Pour juguler la montée infernale des déficits, le gouvernement du Québec use de son pouvoir. Comme nous l'avons vu, il oblige la compagnie à diminuer le nombre de danseurs de moitié et à se rabattre sur des productions plus modestes, sinon c'est la fin. Le journaliste Robert Wilson (1970) du *Montreal Star* résume bien la portée de la décision : « But, to be realistic, there has to be a greater awareness of the fact that performing arts, such as ballet, must at some point face the stark reality that dollars and cents speak louder than a *Pas de Deux*. »

Un essoufflement viendra aussi de l'intérieur. Les employés de l'administration écrivent une lettre publique adressée à Robert Bourassa. Ils réclament une politique culturelle afin d'éviter « l'exode massif des artistes professionnels formés chez nous à grands frais. » Ils parlent aussi d'une crise aux GBC qui va faire en sorte que la compagnie risque de disparaître (*La Presse*, 1973). Ce n'est pas nouveau ; c'est la crise financière à chaque année. On semble faire allusion à une crise plus générale. Elle sape le moral des troupes.

Probablement que l'attitude du couple Chiriaeff/Luft qui semble désinvolte vu de l'extérieur, ne l'est pas vraiment, vu de l'intérieur. L'anxiété des dirigeants déteint sur la dynamique interne et l'impression que le bateau coule à chaque année se traduit par un découragement collectif. C'est un cri d'épuisement. En même temps, il y a eu coupure des budgets dédiés à la culture par les trois paliers de gouvernement, résultat des dépenses somptueuses des fêtes du Centenaire de la Confédération et de la tenue la même

année²¹² de l'Exposition universelle. Le bon côté de cette mesure est, qu'étant des artistes d'un art plus ou moins populaire, ils trouvent de nouvelles ressources personnelles devant l'adversité. Le triumvirat Nault-Chiriaeff-Luft utilise son imagination et sa créativité pour survivre. Les GBC vont produire deux œuvres majeures de leur histoire suite au couperet : *Tommy*²¹³ (1970) et *Symphonie de Psaumes* (1969). Malgré tout, en 1971, le déficit accumulé demeure toujours à 117 000 \$ (Tessier, 1971).

L'incompréhension est totale. Les Luft/Chiriaeff réclament une politique culturelle et le gouvernement accorde de l'argent sur des bases discrétionnaires. Il éponge une certaine partie des déficits et tente de contrôler plus ou moins le débit de l'argent. Il diminue ses subventions de 80 000 \$ en 1970. Forget (2006, p. 457), fait remarquer qu'en 1969, les subventions des trois paliers de gouvernement représentent 49,2 % du budget total alors qu'en 1972, elles couvrent seulement 29 %. Le vérificateur comptable de la compagnie avait pourtant tenté un mouvement à l'interne pour que des budgets mieux équilibrés soient mieux planifiés. Lors d'un CE, le Juge Vadboncoeur lit l'avis de Marcel Caron :

Il m'apparaît que nous devrions procéder comme les autres mouvements artistiques, c'est-à-dire préparer un budget pour fins de demande de subvention mais, en même temps, préparer un deuxième budget plus réaliste, lequel devrait prévoir un excédent de revenu sur les dépenses d'au moins 25 000 00 \$. La chose devrait être possible sur un budget de 750 000 00 \$. Sans attendre l'octroi des subventions qui, de toute manière retarde toujours, nous devrions procéder dès le début de l'année suivant le budget réaliste « par opposition à celui pour fins de demande d'octroi » et le respecter intégralement. À défaut de procéder ainsi, nous nous retrouverons périodiquement dans les périodes difficiles où nos gens s'épuiseront à trouver des sources de financement en peu de délai. Durant ces périodes, l'administration devient inefficace, nous abusons du personnel de direction et nous enlevons l'enthousiasme des gouverneurs qui contribuent au mouvement. (CE, 2 avril, 1968, FALC)

Sa proposition n'est pas retenue. Mme Chiriaeff noie le poisson. Elle mentionne tous les problèmes de la direction artistique en regard du manque de financement. On conclut que la direction artistique doit faire « rapport au bureau de direction de ses problèmes et qu'une assemblée se fasse dans un avenir rapproché » (Idem).

²¹² Le Juge Vadboncoeur reçoit une lettre de Dwyer le 8 juillet 1968, annonçant une année d'austérité pour les saisons de 1969-1970 et les suivantes, jusqu'en 1972 (Forget, p. 432). Pourtant *la Presse* du 3 octobre 1969 annonce 180 000 \$ pour 1969-1970, une augmentation de 40 000 \$ par rapport à la subvention du CAC de la saison de 1967-1968.

²¹³ *Tommy*, malgré sa popularité coûte de 70 000 à 85 000 \$ par semaine en tournée (Kapica, 1972).

La difficulté relative à la planification vient aussi du décalage entre la réponse de financement des différents paliers de gouvernement, à son arrivée à la compagnie, et le moment de planification des activités en regard des budgets demandés. Par exemple, lors de la saison 1967-1968, la demande au CAC, faite en février, revient en avril avec une amputation de 5 000 \$ sur la demande initiale ; le MAC, toujours sollicité en février, ne répond qu'en juillet indiquant qu'un montant de 40 000 \$ de la subvention doit payer la dette accumulée; le CAM réagit en septembre pour annoncer un octroi de 57 000 \$ sur une demande de 100 000 \$. À ce moment, la diminution des subventions des trois paliers de gouvernement totalise 138 000 \$ (rapport du trésorier, 7 oct. 1968, FALC). Il est beaucoup trop tard pour reculer sur les projets prévus de la saison.

En plus de prendre son temps, le gouvernement agit mollement sous deux aspects : d'une part, il ne semble pas être plus exigeant envers les rapports financiers et la jugulation des dépenses, malgré l'importance des déficits ; d'autre part, il persiste à ne pas établir de règles claires relatives aux demandes de subventions. Son manque de consistance est loin d'avoir comme effet de rappeler à l'ordre des artistes comme le couple Chiriaeff/Luft, plus ou moins aguerris à la gestion des finances.

Le couple n'est pas très rigoureux quand il s'agit de comptabilité et ne s'encombre pas de présentations budgétaires très structurées. Chiriaeff et Luft ont développé l'habitude de dépenser plus qu'ils ne génèrent. Puis, ils utilisent leur charme. D'ailleurs, en entrevue, Forget déclare : « Il est évident que si ce n'était pas elle qui allait à Québec, ça n'avait pas autant de signification » (2005). Ils font confiance à leur réputation artistique pour forcer les cordons de la bourse du gouvernement provincial. Contrairement aux résultats obtenus de cette façon avec le CAC, la stratégie fonctionne plutôt bien sur la scène provinciale.

La crise de 1973 dépasse toutes les autres. Dix ans après la première crise majeure, le Juge Vadbonceur annonce encore une fois que la clé sera mise dans la porte le 6 août 1973 : « Nous laissons au gouvernement du Québec le soin de décider du sort et du bien-fondé de l'existence de cette troupe et des organismes qui la complètent car après vingt et un ans, les personnes concernées croient avoir fait leur part²¹⁴ » (Idem, p. 459). Encore

²¹⁴ Fait partie de la demande de subvention de la saison 1973-1974.

une fois, Luft et Jean-Claude Delorme (devenu président), ont une brève rencontre avec le premier ministre Robert Bourassa qui n'avance rien. Ils demandaient 370 000 \$²¹⁵.

Mme Chiriaeff va alerter les médias pour faire plier le premier ministre. Ils en feront des gorges chaudes avec des titres éloquentes tels que : « All they really need is money » (Galloway, 1973); « Ballets accepts grant, calls for art policy » (Lanken, 1973) ; Quebec dallies as Les Grands Ballets stumbles » (Siskind, juin 1973).

Dans un extrait du procès-verbal d'une réunion spéciale du CA du 2 août 1973, M. Delorme explique :

Plusieurs rencontres eurent lieu avec des députés de l'opposition, des ministres, le Premier Ministre lui-même et des fonctionnaires afin d'examiner le problème des Grands Ballets Canadiens à court terme et à long terme. Les Grands Ballets Canadiens reçurent dans ces démarches un appui sans précédent des médias et du public et il y eut trois interventions au niveau de l'Assemblée Nationale au sujet des problèmes des Grands Ballets Canadiens.

La stratégie fonctionne. Le 27 juillet, le sous-ministre Frégault écrit pour annoncer une subvention de 200 000 \$ (une augmentation de 90 000 \$ par rapport à l'année précédente) et accepte d'assumer un déficit jusqu'à concurrence de 150 000 \$ mais à certaines conditions.

Il faut : a) l'approbation du Conseil du Trésor; b) qu'un vérificateur mandaté par le gouvernement puisse avoir accès en tout temps à la comptabilité de GB; c) que toute preuve justifiant le déficit ait été communiquée au gouvernement en temps opportun; d) que le MAC puisse déléguer un observateur de son choix aux réunions du Conseil d'administration de GB. (Forget, 2006, p. 463).

Mme Chiriaeff écrit la lettre de remerciement au premier ministre. Elle attribue ses problèmes financiers à : « l'augmentation des coûts et [...] à l'accroissement de la demande et des besoins culturels que le gouvernement du Québec a aidé à développer²¹⁶. »

En procédant de la sorte, elle signifie au gouvernement qu'il a des responsabilités envers les créatures qu'il a contribué à créer. À l'interne, tous les intervenants continuent à

²¹⁵ Extrait du procès-verbal du CA du 2 août 1973 (FALC).

²¹⁶ Lettre du 15 août 1973 (FALC).

mettre la faute de la crise sur le gouvernement du Québec. Le directeur général, dans son rapport annuel²¹⁷, compare la compagnie à une « adolescente de 15 ans réclamant de son père (le ministère des Affaires culturelles), les soins et l'attention qu'elle considérait lui être dûs. » La directrice artistique fait de même : « Lorsqu'un enfant grandit, comment peut-on l'en empêcher ? Et comment répondre lorsqu'on exige que cet enfant, devenu adolescent, rapetisse, se recroqueville ou qu'on ne le nourrisse plus afin qu'il cesse de prendre tant d'ampleur²¹⁸. » Le trésorier, pour sa part, dans son rapport, passe sous silence l'aide exceptionnelle du gouvernement provincial. Il mentionne plutôt un « octroi spécial de 11 850 \$ du CAC²¹⁹. »

La mesure ne règle rien à long terme. Elle permet tout au plus de sauver la compagnie temporairement et d'assurer une programmation artistique décente. En agissant ainsi, le Ministère se donne le loisir de changer d'idée si les conditions ne sont pas respectées et ne s'engage pas pour l'avenir. Tout sera à recommencer l'an prochain. Le MAC se refuse « à considérer la subvention accordée cette année comme une base de négociation pour l'année prochaine. »²²⁰ Nous sommes loin d'une politique de la Culture. Siskind (juin 1973) constate :

Les Grands Ballets Canadiens is facing a difficult moment in its history, a time when the company finds acclaimed on all sides, welcome whenever it goes on tour, finds itself increasing its audience each year, putting on more performances than ever, developing an important role in education in the province-and yet...

Les journalistes font le constat que les GBC ne sont pas appréciés à leur juste valeur. Luft renforce l'idée qu'avec la notoriété devrait venir un financement récurrent, la preuve étant faite de la viabilité et de l'intérêt que suscite la compagnie. Maigre consolation, le président Delorme mentionne que l'OSM vit les mêmes difficultés (Galloway, juil. 1973).

Chacune des parties semble être dans un cul-de-sac. Les GBC ne peuvent planifier leurs activités à long terme et le MAC n'a aucune perspective de développement. Mme

²¹⁷ 4 octobre 1973, FALC.

²¹⁸ Idem.

²¹⁹ Ibidem. Cependant ce montant n'apparaît pas dans le rapport annuel du CAC.

²²⁰ Rapport de crise des GBC, 9 novembre 1973, FALC.

Chiriaeff le fait remarquer au premier ministre dans sa lettre de remerciement du 15 août 1973 :

...je crains que l'absence d'une politique culturelle globale, qui nous permettrait d'envisager une planification de quelques années à l'avance, nous place à nouveau, très prochainement, dans des difficultés semblables à celles que nous venons de traverser. Le besoin de cette politique culturelle globale se fait sentir de plus en plus et ceci dans tous les domaines culturels et je me permets d'espérer que votre gouvernement saura combler cette lacune dans un proche avenir, car une politique coordonnée manque au sein du ministère des Affaires culturelles. (FALC)

Le temps n'a pas permis au premier de réaliser qu'il s'en va droit sur un mur en n'ajustant pas ses dépenses à ses possibilités pécuniaires. Le second continue d'improviser. Les conséquences seront un changement de garde chez les GBC en grande partie due à ce jeu du chat et de la souris.

Les événements vont avoir raison du couple Luft/Chiriaeff en tant qu'équipe de direction. Chacun d'eux réoriente sa carrière et son action. Uriel Luft quitte la direction générale. En entrevue, il déclare :

Moi, quand j'ai quitté les GBC, c'était parce que je trouvais qu'il y avait plus rien pour moi, aucun défi. Après avoir eu cette bagarre en 1972 avec le Québec où j'ai dit : « Je ferme les Grands Ballets si vous ne me donnez pas d'argent parce que j'en ai marre ! », j'ai gagné la bataille. J'étais d'abord vidé... [...] Quand, pour moi, c'est devenu simplement une histoire d'argent, de se battre pour des subventions et remplir des demandes de subventions de plus en plus compliquées... Juste un mic-mac comme ça et aussi avec qui on sortait ou qui on connaissait etc, ça ne me convenait plus ! (Luft, 2005)

Mme Chiriaeff change aussi ses priorités. Elle part sans vraiment partir. Chose certaine, elle n'assume plus la relation avec les gouvernements. Elle laissera une autre équipe, une nouvelle structure, accomplir le travail fastidieux. Il était profondément ancré dans sa perspective qu'elle devait en faire toujours plus pour justifier les demandes de sa compagnie. Maintenant, elle veut que d'autres le fassent à sa place. Ni elle ni Luft ne font d'analyse de leurs vingt ans de rapports avec les gouvernements. Ils ne constatent pas leur incurie. Ils ne saisissent pas que la stratégie qui consiste à forcer la main de celui qui nourrit ne construit pas une structure solide de dialogue et de collaboration. Les coups de

force ne permettent pas de réfléchir et d'agir avec lucidité. Pourtant, leur naïveté n'aura pas été vaine à long terme. Leur cas aura servi d'amorce à une réflexion politique.

L'expérience acquise du gouvernement avec les GBC et l'éclosion récente d'autres compagnies de danse sur la scène montréalaise²²¹ oblige le MAC à un début de réflexion s'il ne veut pas revivre les mêmes difficultés de façon décuplée, et s'il désire distribuer maintenant adéquatement son financement. Ainsi s'amorce une politique de la danse. Le livre vert de Jean-Paul L'Allier est rendu public en mai 1976. Mme Chiriaeff, occupée davantage par la formation, y va pourtant de ses suggestions. Le changement de gouvernement en novembre de la même année avec l'avènement du Parti québécois va repousser de dix ans une politique de la danse. Aux GBC, une nouvelle équipe en place depuis deux ans, tente de se faire valoir auprès du ministère des Affaires culturelles.

Le vent a tourné au sein de la compagnie. Une direction administrative plus terre-à-terre et conservatrice est en train de s'imposer. Jean-Claude Delorme, le président, part lui aussi en 1974. Lors de son départ, il présente un long résumé de ses réflexions à son successeur M. Dudley Mendels et il envoie une copie conforme à tous les membres du CA. Au sujet du financement, il prétend :

...considérant qu'environ la moitié des ressources financières des groupes artistiques est attribuée par décision des représentants élus du peuple ou par la décision de fonctionnaires agissant au nom du public (suivant la conception qu'ils se font du public en ce domaine) il est inacceptable que les groupes artistiques prennent sur eux la responsabilité de dépasser le niveau des ressources qu'on met à leur disposition et d'encourir de ce fait des déficits importants sans avoir l'assurance ferme que ces déficits seront comblés à même le produit des ressources financières non-gouvernementales. En revanche, il est également inacceptable que ces groupes artistiques soient placés dans une situation telle que les déficits deviennent inévitables, que ce soit par un geste positif ou négatif des instances gouvernementales, ou tout simplement par suite de fonctionnement inefficace de la machine administrative gouvernementale. (27 mai 1974, FALC).

L'ancien président passe un message. À mots couverts et de façon subtile, il souligne combien la pratique de vivre au-dessus de ses moyens est dangereuse et inacceptable puis, il « dore la pilule » en soulignant la responsabilité conjointe des gouvernements. Ce

²²¹ Nous faisons référence au Groupe de la Place Royale en 1966, au Groupe Nouvelle Aire en 1968, la compagnie des Ballets-Jazz en 1972 ; les Ballets Eddy Toussaint et Entre-Six en 1974 .

constat en est un d'impuissance. Ses propos mettent en lumière l'impossibilité du CA de donner un avis de poids sur les décisions artistiques. Le couple Chiriaeff/Luft a imposé sa volonté artistique même au conseil d'administration. Les membres administrateurs n'ont jamais contesté les décisions d'ordre artistique même si le prix à payer pouvait encourir d'être considéré comme de mauvais administrateurs aux yeux de la loi.

La stratégie de Luft auprès de son CA consiste à prétendre que la compagnie devait se développer coûte que coûte et ce, même à l'encontre de l'aval gouvernemental. Forcer le financement par sa notoriété et la qualité de ses spectacles a, somme toute, porté fruit. Après toutes ces péripéties, il quitte la compagnie alors que celle-ci accuse un déficit de 29 177 \$²²², nette amélioration sur les années précédentes. Au-delà de sa motivation, Uriel Luft aura perdu peu d'argent.

La critique lui attribue la qualité des spectacles sans discernement quant à son apport artistique ou financier : « The departure of Uriel Luft from les Grands ballets and Celia Franca from the National will leave voids which need not necessarily lead to a retreat, providing their successors can properly use the excellent materials they inherit » (Billington, fév. 1974). Malgré tout, son départ va imposer une autre approche.

Quand Brian Macdonald arrive, il n'est plus question de mélanger les affaires artistiques et administratives. Il se détachera complètement de tout travail de représentation auprès de quelque palier de gouvernement que ce soit. Son implication est seulement d'ordre artistique. Dès sa nomination, il intervient auprès des médias uniquement pour justifier ce pourquoi il a été engagé. En 1974, la compagnie est réduite de 58 à 39 danseurs et les Compagnons de la danse ne pourront pas survivre. Ce n'est pas lui qui informe les médias des mauvaises nouvelles. Le couple Luft/Chiriaeff porte encore le lourd fardeau d'annoncer les catastrophes. Mme Chiriaeff dénonce une fois de plus : « l'illogisme et l'aberration dans lesquels se dépensent encore les maigres fonds gouvernementaux au Québec en ce qui concerne la danse » (Brousseau, sept. 1974). Pour sa part, lors de la même conférence de presse, Macdonald annonce avec enthousiasme ses orientations et projets artistiques.

²²² Rapport du trésorier du 4 octobre 1973. Luft, envoie sa lettre de démission le 20 novembre 1973 (FALC).

L'implication de Brian Macdonald comme directeur artistique ne l'empêche pas à son tour de faire remarquer aux médias le manque de « leadership » du gouvernement québécois au sujet de la danse : « He criticized the province's lack of policy for the arts because GBC is Quebec's major dance group... » (Lanken, 1975). Sa prise de position et ses efforts pour faire aboutir une telle politique se résument à cette déclaration.

Les succès artistiques des GBC, année après année, vont reléguer au second plan les mauvaises annonces de nature financière. Celles-ci semblent se résorber grâce à des réaménagements internes de nature administrative. 1974, l'année de changements difficiles, est maintenant dépassée. 1975 a fait son œuvre. Après la période d'Anjou, celle de McIntyre a installé des mœurs administratives mieux délimitées et des pas stratégiques mieux planifiés en ce qui concerne les tournées. Il faut ajouter à cela, des productions plus modestes : « the company is almost comfortable at the moment » (Macdonald in Lanken, 1975).

Le CA a aussi changé son attitude en regard du support à donner aux projets artistiques. Rappelons-nous comment Brian Macdonald envisageait de changer le spectacle de Noël de *Casse-Noisette* par le *Lac des Cygnes*. Le CA n'aura pas permis ce changement en raison des coûts trop importants à envisager.

À la fin du mandat de Brian Macdonald, le gouvernement du Québec n'a instauré ni un plan triennal de subvention au fonctionnement, ni une politique de la danse. Les rapports continuent sur une base de confiance et de bonne entente, forçant les GBC à demeurer très prudents dans l'élaboration de leurs projets artistiques et obligeant le gouvernement à réajuster son financement année après année sur une base discrétionnaire.

Ainsi, les GBC ont grandi en même temps que le système subventionnaire s'est organisé. Chacun des paliers de gouvernement s'est associé au développement de la compagnie en regard de ses objectifs de développement culturel et de son agenda politique. Avec des subventions des trois paliers de gouvernement (autour du million de dollars en 1977), les GBC ont su gagner la confiance des décideurs, particulièrement par la qualité et la popularité de leur produit artistique. On constate aussi que l'implication de la direction artistique a été déterminante pour sceller les bases d'une relation de confiance avec les gouvernements provincial et municipal et, avec le CAC, une relation au moins

respectueuse. Les efforts des GBC à réaliser leur objectif de financement seront récompensés différemment selon les paliers de gouvernement et le financement récurrent ne sera jamais tout-à-fait assuré, ni annoncé officiellement.

Conclusion

L'application du modèle de Bergeron (1995) lève le voile sur un important aspect que nous devons présenter pour mieux comprendre ultimement l'organisation interne de la compagnie. Il nous a permis d'établir le canevas de développement artistique de la compagnie en regard des objectifs artistiques organisationnels mis en lumière à partir de notre analyse. Nous avons pu saisir et reconstituer le portrait historique qui s'en est suivi en regard des aspects névralgiques à considérer et nous avons pu le voir évoluer dans le temps. Comme nous avons présenté les personnes et le contexte social, politique et culturel auparavant, le lecteur était mieux orienté pour suivre notre exposé historique de l'évolution des objectifs artistiques des GBC sur les vingt premières années de son existence.

La majorité des composantes de notre portrait ont été mises en lumière. Il reste à présenter les œuvres, manifestations tangibles des aspirations de la compagnie des GBC et leur réalisation qui s'est accomplie en lien avec les objectifs présentés dans ce chapitre.

TROISIÈME PARTIE
(portrait de la compagnie)

Chapitre V

LES ŒUVRES

New audiences for ballet, of course, are not created by new dances that have just a passing interest. What makes an audience, what makes a newcomer committed is a dance that will cause him to ask, « When can I see that again? » Those are ballets we are all looking for. George Balanchine

(Balanchine & Mason, 1977, p. ix)

LES OEUVRES

INTRODUCTION

Une œuvre de danse est au cœur de la vie quotidienne et de l'existence d'une compagnie. C'est par elle que les artistes se mobilisent : ils tentent de la définir et par la suite de la faire connaître au public. Ce désir et la détermination de sa réalisation font en sorte que chacun s'active artistiquement et de façon concrète sur le terrain pour qu'elle prenne forme et vie sur scène, lieu ultime de sa concrétisation. Un tel accomplissement détermine souvent la façon dont vont s'organiser les rapports artistiques de toute nature. Sans œuvre chorégraphique, il n'y a pas de compagnie. Dans une dimension plus large, on pourrait dire que, sans produit chorégraphique, il n'y a pas de définition de la danse par rapport à la culture, pas non plus de questionnement des aspirations artistiques d'une société par le corps dansant.

L'une des raisons pour lesquelles danse et culture sont inséparables, sauf à des fins analytiques, est le fait que la danse est indissociable de son créateur et de ses instruments d'expression, eux-mêmes façonnés par le contexte culturel dans lequel ils apparaissent. La danse n'existant pas en dehors des danseurs, il nous faut non seulement étudier sa forme mais aussi ses significations pour ceux qui la créent, la pratiquent et la regardent. (Peterson Royce, 2005)

L'œuvre contient les pistes d'une meilleure compréhension de l'artiste par lui-même, celle des orientations créatrices d'une compagnie et, ultimement, des ambitions collectives de définition de soi. C'était du moins la croyance de Mme Chiriaeff :

Aujourd'hui l'Art n'a plus pour raison d'être d'amadouer les dieux hostiles mais il reflète encore et toujours l'élévation de notre pensée collective, la qualité de notre environnement, le degré de nos connaissances, la profondeur de nos mythes, la densité de nos espoirs et de nos craintes. (Chiriaeff, 1992)

Élaborer un répertoire d'œuvres chorégraphiques relève en soi du grand art et constitue une énorme responsabilité. Sa fonction de régulation des ambitions artistiques, sociales, politiques et culturelles, impose à ceux qui en font le choix et à ceux qui créent les œuvres, d'assurer la mise en place des conditions optimales. Il s'agit de leur allouer les meilleures modalités d'épanouissement et ainsi de leur permettre de prendre sens. Il faut concilier avec finesse, à chaque fois qu'une œuvre est vue, les danseurs disponibles, leur niveau d'excellence, le contexte de sa présentation, les moyens pour la créer ou la réinventer. Il faut considérer le type de public qui la regarde. Dans ce chapitre, nous tenterons de voir ce qui va motiver les choix en regard des influences de toutes sortes et de constater l'impact de l'œuvre, au cours de son existence, en lien avec le développement des ambitions artistiques.

Au sein de la compagnie des GBC, un certain nombre d'œuvres du répertoire a servi favorablement les aspirations de développement artistique et les ambitions de notoriété. C'est en regard de ces deux critères que nous les avons choisies. D'abord elles sont analysées en raison de leur popularité, vérifiée par le nombre d'articles de presse et le consensus journalistique, de même que par l'avis des spécialistes de la danse à leur égard et par la visibilité que leur donne les GBC eux-mêmes. Puis leur impact est mesuré sur le développement de la compagnie en termes de rayonnement, reconnaissance et financement. Enfin, elles sont traitées parce que chacune d'elles se positionne dans l'histoire de la compagnie par sa signification en rapport avec les valeurs artistiques en lien avec la mission. Il n'a pas toujours été possible de saisir explicitement ce qui a déterminé le choix des œuvres de la part de la direction artistique. En revanche, nous pouvons mesurer leur impact au moment où elles ont été présentées.

Les œuvres choisies seront décrites et analysées selon le type de répertoire auquel elles appartiennent. Cela étant dit, il ne s'agit pas de faire de la reconstruction d'œuvres. Les informations sur chacune d'elle donnent une vue d'ensemble générale et ce panorama n'a pas la prétention de mener à une éventuelle appréciation de la valeur artistique et esthétique de chacune. Nous tenterons de déterminer la force de leur impact à l'interne et à l'externe. Les modalités de leur création seront exposées dans le contexte historique de la compagnie. Leur signification sur son évolution sera présentée en regard de leur importance par rapport aux valeurs artistiques véhiculées en lien avec les objectifs organisationnels. À cet égard, mentionnons que ce chapitre complète l'objectif

opérationnel qui consiste à créer un répertoire diversifié que nous développons au chapitre précédent.

Nous avons classé neuf ballets dans trois catégories : les œuvres d'ordre patrimonial, celles tirées du répertoire des ballets de l'époque romantique et les œuvres modernes d'esprit néo-classique. Les différentes catégories se sont imposées lors de l'analyse des différents ballets. Notre observation a mené naturellement au nombre par catégorie par un effet de saturation. Il nous était impossible d'en choisir davantage. Nous n'en trouvons pas d'autres à la mesure de nos critères durant la période que nous couvrons, sauf l'œuvre de *Casse-Noisette* sélectionnée et abordée dans le chapitre traitant de la mission sous la rubrique du développement de public : les enfants. Son impact devait être mis en lien avec le développement d'une clientèle ciblée. De plus, l'œuvre s'est perpétuée dans le temps tandis que les ballets traités ici ont été créés à des moments stratégiques puis remontés selon des besoins spécifiques ou rangés aux oubliettes. Nous avons besoin de déterminer le rythme d'existence de chacun d'eux pour mieux saisir leur impact et leur empreinte durant la période circonscrite de la recherche.

L'ordre de présentation dans ce chapitre correspond par hasard à un ordre chronologique dans l'histoire de la compagnie sauf pour un ballet : *Tam Ti Delam*. Il sera traité dans sa catégorie, soit celle des oeuvres patrimoniales car ainsi il prend toute sa signification dans le parcours historique de la compagnie à quinze ans d'écart des deux autres.

LES ŒUVRES PATRIMONIALES

Noces

Le ballet a été créé et présenté le 13 juin 1923 par Bronislava Nijinska, la soeur de Nijinsky pour la compagnie des Ballets Russes de Diaghilev au théâtre de la Gaîté-Lyrique de Paris (Le Moal, 1999, p. 590). Au fil du temps, de nombreux chorégraphes reprennent la musique pour créer leur propre chorégraphie. La partition est considérée par les experts « d'une richesse exceptionnelle » (Honegger, 1995, p. 808 ; Bland, 1985, p. 84).

Igor Stravinsky a créé la musique en 1914 mais il ne l'achève qu'en 1918. Bloqué en Suisse de 1914 à 1918, son refuge européen lui inspire des œuvres proches du folklore russe (Honegger, 1995). La chorégraphie de Nijinska rejoint l'esprit de l'œuvre musicale de façon littérale, sauf en ce qui concerne l'aspect festif de l'action :

Avant même que leur fût appliquée une illustration chorégraphique (1923), *Les Noces* se présentaient comme une sorte de cantate avec chœurs retraçant les préparatifs et les développements, souvent burlesques, d'une cérémonie de mariage de village, avec pour épilogue la bruyante table réunie autour des époux. (Idem, p. 808)

Nijinska évoque la réalité du monde paysan et du mariage à la russe : un vœu qui engage à avoir des enfants, travailler la terre, y mourir et laisser à sa progéniture du bétail et une terre sans argent (Bland, 1985, p. 84 ; Le Moal, 1999, p. 590).

La chorégraphe y explore, comme dans le *Sacre du printemps* de son frère, des sauts et des courses dans des poses difformes, les pieds en-dedans mais avec des pointes :

La chorégraphie entendait restituer le style des icônes russes et à cet effet les danseuses devaient se tenir à peu près constamment sur les pointes, tout en s'efforçant de présenter une silhouette aussi allongée que possible. Quant aux évolutions des hommes, elles s'ordonnaient selon des schémas géométriques, en des mouvements brusques et anguleux. Il n'y avait pratiquement que des évolutions de groupes et rares étaient les instants où les deux solistes se détachaient des ensembles. (Hazan, 1957, p. 243)

Les costumes et les décors sont créés par Nataliia Sergeevna Gontcharova. Les femmes portent des tuniques noires de collégiennes, de longs tabliers serrés à la taille avec des blouses blanches aux manches bouffantes, ajustées aux poignets. Les hommes portent des pantalons noirs serrés aux genoux et des bas blancs tenus par des cordes et des blouses blanches longues tenues à la taille par une ceinture brune. Tout est dans une totale uniformité. Une simple toile de fond de couleur neutre sur une scène nue accentue l'austérité. Au deuxième acte, une estrade de bois blanc sert de gradins (Idem).

La chorégraphie a attiré des commentaires contradictoires à sa création :

L'œuvre atteignait à une véritable frénésie et avait toutes les vertus d'une incantation magique. Il se dégageait du spectacle une telle violence qu'il ne put laisser personne indifférent ; à l'enthousiasme des uns (les plus nombreux), s'opposa la violence critique des autres. (Idem, p. 244)

De semblables réactions se manifestent lors de sa reprise en 1926 à Londres (Buckle, 1980, p. 199). Plus tard, en 1966, Fredrick Ashton invite Nijinska à remonter l'œuvre au Covent Garden de Londres avec le Royal Ballet. On peut qualifier la représentation de triomphe (Bland, 1985 ; Buckle, 1980).

La première version des GBC est celle de l'époque des Ballets Chiriaeff. Elle est chorégraphiée par Ludmilla et présentée dans le cadre de l'émission *L'Heure du concert* à Radio-Canada le 8 mars 1956. Les décors sont d'Alexis Chiriaeff et les costumes de Claudette Picard. Quatre pianistes assument la partition avec une équipe de percussionnistes (Officer, 1980). Dans le spectacle, Eric Hyrst est le fiancé et Mme Chiriaeff danse elle-même le rôle de la promise.

Les décors rappellent l'intérieur d'une dasha russe : plafond bas avec poutres apparentes et murs de bois, une arcade s'ouvre au centre à l'arrière scène et un rideau en cache l'entrée. Devant le décor, une longue table de banquet avec une nappe à bordure stylisée occupe presque toute la longueur de la scène. Des objets y sont déposés ; ils sont associés aux plaisirs de la table et ils suggèrent la tenue d'un banquet. Les costumes sont inspirés du folklore traditionnel russe (programme souvenir, 1957).

La musique et l'esprit du ballet *Noces* de Stravinsky sont respectés par Mme Chiriaeff. On y retrouve l'atmosphère festive évacuée dans l'œuvre de Nijinska. La chorégraphie est un savant mélange de danse folklorique russe et de pantomime. Il n'y a pas de chaussons de pointes. Le haut du corps se veut expressif et dégagé le plus possible vers le haut. Les mouvements des bras sont amples mais ceux du bas du corps sont limités pour les femmes à cause de longues robes larges, au tissu lourd¹.

Une première ronde de critiques élogieuses suit la présentation télévisuelle. Marcel Valois (*La Presse*, 1956) déclare : « Le réalisateur François Bernier et la chorégraphe sont depuis jeudi soir entrés dans l'histoire de la musique et de la danse. À l'étranger et pendant longtemps on parlera de cette version nouvelle des *Noces* devenue ballet... » Sydney Johnson (1956) écrit : « *Les Noces* – this ballet was delightful . It has the flavor

¹ Notre analyse s'est faite à la lumière des photos disponibles (Bibliothèque de la danse).

of Russian peasant life, its meaning was clear, the dancing was full of vitality. It deserves full marks for having attempted something so challenging. »

Ludmilla a frappé un grand coup pour plusieurs raisons. D'abord pour asseoir sa propre crédibilité : elle a démontré aux experts qu'elle peut s'attaquer à une œuvre rythmée magistrale. Elle a donné la consistance nécessaire à la danse dans un genre proche de l'œuvre musicale : elle a créé un équilibre entre la partition et le mouvement. Ainsi, elle se démarque à titre de chorégraphe originale locale. À la suite de l'analyse du répertoire de l'époque (programme souvenir, 1957-1958), le ballet *Noces* est la première œuvre du groupe : une création inédite d'envergure sur une musique intégrale. Les autres ballets sont des extraits des classiques de l'époque romantique ou de courtes créations dans un genre léger ou didactique, prévus dans le contexte télévisuel ou lors de spectacles d'initiation à la danse. Il n'en faut pas plus à Ludmilla pour décider d'exploiter un tel succès et de mieux faire apprécier la compagnie naissante.

De plus, ce savant équilibre met en valeur les danseurs. Ils y ont fière allure, démontrent des habiletés d'acteur, sont synchronisés dans les ensembles et ont bien intégré corporellement les qualités musicales de l'œuvre : « Christine Clair se souvient comment Madame leur “montrait à sentir le phrasé musical, à découvrir la séquence, à sentir la musique” » (in Forget, 2006, p. 287). Ainsi, le ballet présente une unité de genre et d'action sous tous ses aspects. Il dénote son allégeance à l'esprit de la compagnie des Ballets Russes. Diaghilev, le directeur, était un des ardents défenseurs du travail de création ayant une unité de temps, de lieu et de composition chorégraphique avec des conceptions originales pour toutes les composantes du ballet.

Finalement, Mme Chiriaeff a su créer au sein de la communauté un désir à grande échelle de revoir *Noces* ou peut-être de les apprécier pour une première fois à la suite des critiques. Forget mentionne combien André Laurendeau du *Devoir* est déçu que le ballet n'ait connu qu'une seule présentation à l'époque: « Nous ne nous résignerons pas à n'avoir vu et entendu *Les Noces* qu'une seule fois » (13 mars 1956, p. 284). La reprise des *Noces* sur scène, dans le cadre du Festival de Montréal, le 1^{er} septembre 1956, au Théâtre St-Denis, va davantage frapper les esprits. La critique parle de « A day to remember » (Archer, 1956), de « joyau chorégraphique » (Lorrain, 1956). À quelques années

d'intervalle, Thomas Archer du journal *The Gazette*, se sert de la réminiscence de ce ballet pour témoigner de l'évolution de la compagnie :

Ludmilla Chiriaeff, who gave us a memorable production of Stravinsky's *Les Noces* at the Montreal Festival a few summers ago, showed us in full dress the remarkable ballet troupe she has built up here in the opening of a short season, lasting till Saturday at The Comedie Canadienne theatre. (1959)

On attribue la naissance des GBC à ce dernier événement et plus particulièrement à la présentation du ballet. Mme Chiriaeff l'affirme dans le cadre d'une entrevue (Samson, 1973). Certains journalistes qui ont écrit de courtes biographies de la compagnie des GBC associent la naissance des GBC à la prestation des *Noces* dans le cadre du Festival de Montréal. Selon eux, son grand succès a incité Mme Chiriaeff à enregistrer officiellement le nom de sa compagnie². Pourtant, l'acte officiel d'enregistrement du nom date de juin 1956 et le Festival se tient à la fin d'août de la même année.

Existe-t-il une relation de cause à effet entre le succès populaire du ballet et la décision de passer à une organisation officielle ? C'est possible, si on se fie à l'enthousiasme de la critique dès sa création à la télévision. Les actions des dirigeants des GBC laissent croire aussi à ce lien. Dans le programme souvenir de 1957, on exhibe deux excellentes critiques au sujet du ballet *Noces* et l'on y ajoute une photo tirée de la présentation faite à la télévision de Radio-Canada en 1956. Dans un tableau chronologique des activités de la compagnie (programme souvenir, 1978), les quelques références aux Ballets Chiriaeff présentent *Noces* comme une œuvre marquante de l'époque. On en entretient l'idée malgré le recul et le passage du temps. L'œuvre a frappé l'esprit des initiés. Les critiques communiquent à la population leur enthousiasme et suscitent la curiosité des spectateurs.

Peut-on croire que c'est à cause de son succès à la télévision que les organisateurs du Festival invitent la troupe à participer à leurs activités ? Cela aussi est possible. La troupe se produit en 1955 dans le cadre de la levée de fonds de la Plume Rouge, au chalet du Mont-Royal. Cette première prestation à laquelle assistait le maire Jean Drapeau peut avoir contribué à l'invitation au Festival. Ce qui est certain, c'est la forte impression laissée par l'œuvre, associée au travail de qualité de la jeune troupe des Ballets Chiriaeff.

² Il s'agit de : *Dance Today in Canada* (Crabb & Oxenham, 1977); *Dance Canada*, (Wyman, 1989); une biographie de Ludmilla dans *International Encyclopedia of dance*, (1998); *Une petite histoire des GBC*, (Asselin, 1983); Siskind, (fév. 1973); Samson, (1973) et Koenig, (1980).

Noces a été la première création à recevoir des éloges populaire et journalistique. Sa présentation correspond à la période où les Ballets Chiriaeff se transforment en compagnie officielle de ballet pour la scène et où le maire Drapeau accorde son poids personnel et son soutien financier (même s'il est modeste) aux activités de la compagnie.

Après avoir présenté *Noces* lors du Festival de Montréal, Mme Chiriaeff ne la propose plus. Lors du passage de la compagnie à Jacob's Pillow en 1958, l'œuvre n'est pas au programme. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette décision. La principale, c'est que la production est trop élaborée pour voyager. Lors d'une entrevue en 1973, Mme Chiriaeff explique: « Originally we used four different rooms for the various locales, but that was just too complicated – especially if we are to take the ballet on tour » (Chiriaeff in Siskind, fév.).

Brydon Paige confirme la difficulté reliée à l'ampleur de la production :

B. P. : *Noces* ! C'était la première fois vraiment que Madame me demandait de l'aider un peu avec le ballet. Elle voulait que je l'aide à compter la musique parce qu'elle la trouvait très difficile à compter. Alors j'ai passé des soirs avec elle, comptant la musique et tout ça pour comprendre la structure musicale. Madame était très musicale et peut-être dans un sens, trop musicale. Dans le sens qu'elle était complètement, --comme moi aussi j'étais critiqué par mes amis, Brian Macdonald, -- que j'étais trop musical.

M. B. : Dans quel sens ?

B. P. : Parce que beaucoup de chorégraphes laissent une section de musique passer et si on enlève la musique, on fait ça séparé, on s'en rend pas compte. Pour Madame, elle a besoin de chaque pas, elle se fie à la musique. Certainement, la production était très belle et les décors d'Alexis Chiriaeff formidables, quand nous l'avons fait pour la télévision. Après ça, c'était moins bon, avec les décors sur scène.

M. B. : Donc, on parlait de *Noces*, qui a été un beau ballet. Qui a été important pour la compagnie d'après vous ?

B. P. : Je ne pense pas pour le répertoire de la compagnie. Je pense que nous avons fait cela seulement à la télévision et au St-Denis pour le lancement de la compagnie des Grands Ballets Canadiens. Je pense que nous ne l'avons jamais fait ailleurs, en tournée. La chose, c'est qu'elle a fait une production avec des élèves en tournée, ça ne pouvait pas marcher. (2005)

Enfin, le milieu de la danse américaine et internationale connaît bien la musique et l'oeuvre des Ballets Russes. Mme Chiriaeff ne va pas risquer une comparaison susceptible de désavantager les GBC.

Sa version sera reprise ultérieurement par la compagnie. En 1973, le ballet *Noces* est monté et produit avec quelques modifications :

Mes « Noces » 1973³, c'est de la danse, mais de la danse interprétée et dans une sorte de grande mise en scène...ce sont encore des paysans qu'on voit là – le fiancé et la fiancée entourés de leurs amis – Mes « Noces » c'est d'abord de la danse, avec quelques touches de pas et gestes folkloriques. (Chiriaeff in Gingras, 1973)

Le ballet est présenté le 2 février 1973 au Centre national des Arts à Ottawa puis, trois soirs à la salle Wilfrid Pelletier du 16 au 18 février. Mme Chiriaeff ne cache pas qu'elle reprend le ballet pour des raisons économiques (Siskind, fév. 1973 ; Forget, 2006, p. 459). Elle n'a pas les moyens d'engager de chorégraphes donc, elle recycle. Un lourd déficit s'annonce. Son président fait des demandes répétées pour éviter la cessation des activités de la compagnie. Elle tente de juguler les dépenses en mettant elle-même l'épaule à la roue, même s'il y a de nombreuses années qu'elle ne chorégraphie plus. Elle montre sa bonne volonté. Elle réaffirme aussi son poids d'artiste aguerrie et importante dans le développement de la danse au Québec. Le gouvernement peut difficilement l'oublier et « abandonner » sa compagnie.

Le ballet est accueilli avec respect, mais sans enthousiasme, à Ottawa puis à Montréal. Cela n'est pas assez pour encourager la direction artistique à le reprendre. L'oeuvre a permis, tout au plus, de minimiser la crise financière et de réaffirmer le respect voué à Ludmilla à titre d'artiste chorégraphe :

In the final work we were given a rare chance to see just why Les Grands Ballets have been fashioned into such a good company when their artistic director stepped from the wings to show us what she could do with choregraphy. (Billington⁴, 1973)

³Mme Chiriaeff fait probablement référence à l'année 1972 parce que c'est à ce moment qu'elle a commencé à travailler à la reconstruction de son ballet. Précisons aussi que Stravinsky a intitulé sa musique « *Les Noces* » mais que les dictionnaires encyclopédiques de la danse indiquent simplement le ballet *Noces*. Cette distinction explique la façon de Ludmilla de nommer son ballet. Nous avons choisi d'utiliser la nomination originale.

⁴ Le journaliste termine sa critique en présentant *Noces* comme la moins pire des oeuvres de la soirée.

Donc, le ballet *Noces* s'inscrit tout à fait dans le projet de Ludmilla. Il est une première pierre d'un répertoire crédible à la fondation de sa compagnie. Son premier objectif tactique lui permet de concrétiser le deuxième objectif opérationnel, c'est-à-dire, danser sur scène, et l'aide à l'organisation du quatrième objectif soit, intéresser les adultes. De plus, il a pour effet de maintenir l'intérêt télévisuel dont nous ne pouvons mesurer vraiment l'impact sur le public et il consolide la crédibilité du travail artistique de Mme Chiriaeff.

Sea Gallows

Noces ont un lourd et prestigieux passé historique. *Sea Gallows* est une création originale d'Eric Hyrst pour la compagnie naissante des GBC. La première présentation a lieu à la Comédie Canadienne, le 16 avril 1959. La musique est une création originale de Michel Perrault, les décors sont d'Alexis Chiriaeff et les costumes de Claudette Picard. Brydon Paige et Milenka Niederlova en sont les solistes (Officer, 1980).

L'histoire est inspirée de la vie des provinces maritimes, plus précisément en Nouvelle-Écosse. Des chants, appelés « Gallows », racontent un certain nombre de légendes (avril, 1959)⁵. Eric Hyrst en retient une à tendance mélo-dramatique : un assassinat a lieu sur la plage d'un port de pêche. Lors d'une fête, un jeune étranger fait danser la fiancée du mort. Quelques temps après leurs épousailles, celle-ci découvre sur son nouvel époux la médaille volée de son précédent amoureux. Elle veut le tuer, tombe à la mer, et lui est foudroyé (de Repentigny, 1959).

Les hommes sont vêtus de pantalons et de chemises noires. La danseuse porte une tunique proche des tutus romantiques pour le corsage et une jupe ample et légère dans des couleurs pastels. Le décor consiste en un grand filet de pêche suspendu sur une barque accostée, à moitié visible, et une immense ancre stylisée. Lors des tournées, on réduit l'ornement : deux ou trois filets de pêche bien éclairés font office de décor (Hicklin, 1962).

⁵ Il a été impossible de trouver l'auteur et le nom du journal. Le titre est : Folklorist Finds Maritimes Rich.

Sea Gallows déploie une mise en scène qui permet facilement de comprendre l'histoire. Les personnages sont typés avec une exagération du jeu dramatique. Il n'y a pas de contenu social ou politique, ce sont des émotions vives :

M. B. : On va parler de certains ballets sur lesquels je veux avoir plus d'information. *Sea Gallows*. Est-ce que vous diriez que ça été un ballet important dans l'évolution de la compagnie ?

B. P. : Je pense que oui ! Je pense que c'était un ballet, pas seulement de mouvement, c'était un ballet avec une histoire et une histoire dramatique. C'était certainement mélodramatique quand on y repense aujourd'hui. Je pense que pour le temps et dans le déroulement de la compagnie c'était une œuvre qui a donné beaucoup de prestance à la compagnie. (2005)

Le genre de danse s'apparente davantage à de la danse moderne sur pointes qu'à la tendance néo-classique (T. L. H., 1959) de l'époque. Le ballet comporte quatre tableaux et de nombreux personnages secondaires, mais l'attention du ballet est maintenue principalement autour des pas de deux du couple soliste. Les portés complexes⁶ et les mouvements entrelacés des deux protagonistes épousent la tension lyrique et dramatique de la musique. Bref, le ballet se distingue par la force expressive et le jeu du couple soliste. Dans les différentes critiques, on souligne toujours la qualité des interprètes : « Milenka Niederlova as the young girl and Brydon Paige as the stranger portray effectively the sudden plunge from levity to fear, and doom » (D.W., 1959) ; « Milenka Niederlova as the young girl and Brydon Paige as the stranger of the company drew an ovation » (Stowe, 1959) ; « Unique as the artistic interpreter of the spirit and culture of French Canadians. Milenka Niederlova demonstrated exceptional power as both a dancer and actress » (programme souvenir, 1960-1961)⁷. Le ballet met en valeur des qualités expressives les plus théâtrales des danseurs autres que celles du divertissement.

L'œuvre est plutôt sombre. Dans la programmation de la soirée, elle contraste avec des ballets plus réjouissants. Placée au milieu du programme, juste après le ballet d'ouverture qui d'habitude met le public en appétit, elle crée un contraste intéressant et sert de catalyseur pour filtrer les émotions d'une autre nature. Durant la soirée, on peut épancher

⁶ Warren (2005) explique qu'à cause de ses origines slaves et de son expérience européenne, Milenka Niederlova apporte aux GBC une série de suggestions pour élaborer des portés complexes que les autres danseurs n'ont jamais vus. La venue du Bolshoi à Londres en 1958 a modifié la perception du monde occidental du ballet. Dorénavant, les portés spectaculaires sont acceptables et les compagnies tentent de s'en inspirer (Belzile, 1997).

⁷ C'est un extrait d'un journal de Springfield, Massachusetts.

sa fibre romantique autant que celle du plaisir du divertissement. En fin de programme, on efface l'impression triste et lugubre par une émotion joyeuse. Cela permet de quitter le spectacle rassuré et heureux en ayant l'impression d'avoir vécu dans l'intensité de grands moments. Paige commente comment Mme Chiriaeff et Eric Hyrst équilibraient les programmes :

Elle équilibrait les programmes très bien. On commençait avec un type de ballet, toujours balancé pour une bonne répartition et un bon contraste. Il y a des fois, deux ballets qui sont pareils, alors c'est ennuyant ! À quel point Eric est une influence là-dedans, je ne sais pas. Mais je pense qu'il l'a aidé aussi car il avait beaucoup d'expérience en Angleterre et dans d'autres compagnies. Il mettait toujours le programme intéressant, il balançait et variait. (2005)

Le ballet va être de toutes les tournées et représentations des premières années de la compagnie. Présenté à Jacob's Pillow deux années de suite, il y est décrit comme un produit typiquement canadien. C'est le premier ballet narratif de création originale à saveur patrimoniale de la jeune compagnie (Officer, 1980). On le remarque partout où il est présenté. Lors de la deuxième apparition de la compagnie au Festival s'enclenche un processus de tournées annuelles au Canada et aux États-Unis. *Sea Gallows* devient une œuvre phare des tournées (Warren in Belzile, 1996). Simple à comprendre, chargé d'émotions, inspiré de grands sentiments dans un décor populaire, il laisse une empreinte familière aux spectateurs sans tomber dans le burlesque. D'ailleurs, la critique le lui reproche : « *Sea Gallows* m'a franchement déplu par son allure mélodramatique et sa forme artificielle » (Vallerand, 1959); « *Sea Gallows* is likewise a bit too obviously melodramatic in its present form » (Archer, 1959). Par contre, Jean Vallerand revise son jugement en 1962 :

Sea Gallows, chorégraphie d'Eric Hyrst sur une excellente musique de Michel Perreault n'est pas loin de rejoindre par ses qualités théâtrales et dramatiques certains ballets américains d'Agnes de Mille. Décors, musique et chorégraphie se fondent en un tout organique étonnant de puissance évocatrice. Milenka Niederlova y révèle des dons exceptionnels de tragédienne.

Le ballet crée aux GBC une image populaire : lentement, les spectateurs s'initient à la danse à tendance classique. La différence d'appréciation d'une certaine partie de la critique, en opposition à celle du public en général, n'empêche nullement les GBC de présenter à maintes reprises le ballet. Il sera dansé plus de 75 fois en quatre ans puis retiré

de la programmation, bien que, en 1963, il continue de plaire aux spectateurs⁸. Bref, *Sea Gallows* contribue de façon significative à former un public qui apprécie la danse et la compagnie des GBC :

I think we don't give those ballets much credit now, I think that they were very important and they were certainly important in the education of the audience. Well it was growing an audience for the company so even if those ballets are not important in themselves, they are important in context. And *Sea Gallows*. For sure. (Howe-Beck, 2005)

Comme cela a été mentionné au chapitre II, l'esprit et l'organisation du ballet s'inscrivent parfaitement dans les visées du gouvernement St-Laurent : développer une appartenance nationale, d'un océan à l'autre, pour distinguer le peuple canadien des Américains. Les GBC se positionnent favorablement dans cette perspective, ses concurrents ayant renoncé à présenter ce type d'œuvre à un moment où elles peuvent devenir source de popularité :

When Mme Chiriaeff started les Grands Ballets canadiens she was not interested in merely creating another ballet company but was desirous of developing a style which would reflect both French and English Canada. In order to develop such a style, she has encouraged Canadian composers to write music and to use Canadian folklore wherever possible. Two of the most successful collaborations of Canadian music and choreography have been *Suite Canadienne* and *Sea Gallows*. (Schwartz, 1963)

Sea Gallows n'est pas le premier ballet à contenu canadien à être présenté par une compagnie de danse professionnelle. Par contre, il est un des rares à être diffusé à une échelle nord-américaine. Par exemple, le ballet *Shadow on the Prairie* (1952) du RWB est présenté très peu au sein des activités de diffusion de la compagnie qui réalise pourtant un grand nombre de tournées annuelles (Smith, 2000, p. 178). Le thème dépeint la réalité d'une immigrante dans les provinces des prairies, il questionne le phénomène de l'immigration et ses effets. En plus, il soulève une dimension féministe. Il ne figure plus au répertoire de la compagnie (album souvenir, RWB, 1986-1987).

Le BNC, connu pour la faveur qu'il accorde au répertoire de l'époque romantique⁹, essaie lui aussi de diffuser un ballet à saveur canadienne. En fait, *Le Pommier* (1952) est conçu

⁸ Nous faisons référence au spectacle d'ouverture de la PdA. Le ballet y récolte beaucoup d'éloge. Il est mis en perspective par rapport à un autre ballet narratif mais de nature humoristique et joyeuse *la Fille mal gardée* (Johnson et Vallerand, 1963).

⁹ « The National was, what it had tried to be : it was concentrating on the classics » (Howe-Beck, 2005).

pour séduire les Canadiens français à une époque où le BNC désire montrer sa représentativité des deux cultures canadiennes (Neufeld, 1996, p. 72) :

The *Appletree* is inspired by the famous home-woven Quebec rugs and is danced to a score specially composed by Hector Gratton, incorporating various French-Canadian folk songs. It concerns the activities in a village inhabited by forefathers of present-day French Canadians, to whom the ballet is dedicated. (programme souvenir, BNC, 1952-1953)

Le ballet demeure à la programmation une seule saison. Il est mal reçu du côté de la communauté canadienne-française : « It was well received outside Quebec, but met strong opposition in Montreal, where it was seen at the worst kind of tokenism as well as a slight to the true nature of Quebec culture » (Neufeld, 1996, p. 86)¹⁰.

Le désir des GBC de représenter la culture canadienne-française se manifeste au même titre que celui du RWB de refléter l'état d'esprit des prairies canadiennes :

But the Winnipeg and Les Grands were doing similar things in the sense that they were both small companies, they both had to reach specific audiences. They wanted to be accessible; they wanted to express their regionalism. That's very important. So you got a lot of what we can call it ethnic ballet. Well I'm saying two hundred years from now we can use that term for ballets with quebecois themes. You had ballets that had there roots in the society of both companies. They were pretty much the same size. (Howe-Beck, 2005)

Dans cette perspective, le ballet a une influence significative pour la troupe : d'une part, il lui permet de se positionner comme une compagnie avec une partie de répertoire typiquement canadien (et assume de ce fait sa vocation de compagnie régionale de l'est du Canada auprès du gouvernement canadien) et, d'autre part, il sert à développer le goût de la danse chez un public canadien néophyte.

Lors de la saison 1965-1966, *Sea Gallows* est reprogrammé mais, cette fois, avec des décors de Robert Prévost. La reconstruction est difficile. Margery Lambert reprend le rôle de Milenka, en suggérant une interprétation plus intérieure, moins mélo-dramatique. Malgré tout Milenka veut imposer sa façon de l'interpréter :

¹⁰ L'affirmation est tirée d'une conversation de l'auteur avec Celia Franca, tenue en août 1988.

M. B. : Vous l'avez beaucoup dansé, est-ce que je me trompe ?

B. P. : Oui, beaucoup. Après moi, il y en eut d'autres qui ont continué. Je pense à Bernard Hourseau et Margery Lambert.

M. B. : Elle a pris la place de Milenka ?

B. P. : Oui. Je sais que pour moi ce n'était pas important qu'une autre personne prenne mon rôle mais pour Milenka c'était dur. Elle n'arrivait pas à laisser ce rôle. (2005)

Par contre, Vincent Warren (2005) explique la situation à l'opposée :

Cette année-là il y a eu l'arrivée de Margery Lambert qui était de Vancouver mais qui avait dansé pour les Ballets Russes de Monté-Carlo à New York. Elle a pris le rôle de Milenka dans *Sea Gallows*. Milenka, avec toute sa générosité a voulu donner chaque petit geste, même le regard des yeux et tout ça. C'est Margery qui l'a mal pris. Milenka a voulu transmettre son rôle mais Margery avait fait une rébellion et ça a blessé Milenka. Tout le monde adorait Milenka¹¹.

Sea Gallows est prévu au programme de 20 représentations sur 22 dans le cadre d'une grande tournée nord-américaine d'une durée de trois mois (*The Montreal Star*, 1966). Dans les critiques, nous n'avons retrouvé aucune allusion spécifique à *Sea Gallows* bien qu'elles vantent admirablement la « tenue » de la compagnie durant la tournée. Est-ce perçu comme un signe de désintéressement par la direction artistique ? Chose certaine, le ballet ne sera plus présenté.

Sea Gallows est un des ballets importants de la compagnie. Il répond particulièrement aux objectifs opérationnels, c'est-à-dire créer un répertoire diversifié sous tous ses aspects : combiner des œuvres accessibles à des œuvres plus complexes, construire un produit original et refléter la culture canadienne. Il permettra aussi de réaliser des tournées. *Sea Gallows*, ballet à saveur patrimoniale, incarne le nationalisme canadien. *Tam Ti Delam*, quinze ans plus tard sera celui des racines québécoises.

¹¹ Dans une entrevue, Warren (in Belzile, 1996) laisse entendre que c'est pour cette raison qu'elle quitte la compagnie. Avec sa grande sensibilité, elle est profondément blessée de cette attitude et ne désire plus être en contact avec ce genre de situation.

Tam Ti Delam¹²

Tam Ti Delam est aussi une création originale de la compagnie. C'est la première œuvre créée par Brian Macdonald à son arrivée en 1974 à titre de directeur artistique. La musique est de Gilles Vigneault mais l'orchestration et les arrangements sont de Edmund Assaly et Gaston Rochon¹³; les costumes sont une création de François Laplante et les éclairages sont signés Nicholas Cernovitch. La première représentation a lieu à la PdA le 8 novembre 1974 (Officer, 1980).

Il s'agit d'un divertissement ; le pur plaisir de danser sans trame narrative. Un danseur (John Stanzel), quelquefois assis sur une chaise, gigue frénétiquement et, d'autres fois, assure la transition entre les tableaux et tire la chansonnette:

C'est là une suite composée d'une « entrée », d'un pas de six mixté, d'un pas de huit pour hommes, d'une valse et du finale. John Stanzel en chemise à carreaux, salopette et bottes à...claquettes, y anime comme il est le seul à pouvoir le faire une chorégraphie sans prétention où Macdonald exploite avec humour les rapports entre le set carré et la danse classique. Car il y passe, après des figures de sets et de polkas, des images des sports d'hiver d'ici. (Brousseau, nov. 1974).

La scène est sans décors ; il n'y a que des effets d'éclairage avec, comme accessoire, une chaise, déplacée à certains moments. Le costume des filles consiste en un unitard brun agrémenté d'un bustier à manches bouffantes serrées aux poignets et imprimé de fleurs. Une cache sur le chignon, porté sur le derrière de la tête, donne l'effet d'un bonnet de nuit miniature. Les pointes sont de la couleur de l'unitard et soulignent la longue ligne de la jambe. Les hommes portent un collant brun sur lequel vient se nouer sous le diaphragme une chemise à carreaux. Une ceinture fléchée est ajoutée à la taille dans certains tableaux et une tuque complète l'ensemble à d'autres moments. Des bas de laine montent jusqu'aux genoux. Le rebord du bas redescend sur la jambe ; il donne l'impression d'une botte. Le costume du danseur soliste est identique à celui des autres danseurs masculins mais la danseuse principale porte un costume de patineuse tout blanc, unitard recouvert d'une jupe avec de la fourrure blanche au col, aux poignets et au rebord de la courte jupe.

¹² La façon d'écrire le titre du ballet change entre le moment de la création et sa diffusion. Dans le programme souvenir de la saison 1974-1975, nous lisons *Tam Di Delam*. L'année d'après, le programme souvenir (1975-1976) l'écrit comme nous le présentons et nous notons qu'il est écrit de cette dernière façon la plupart du temps.

¹³ Le nom du créateur apparaît dans le générique de l'émission télévisée.

Les jambes sont galbées dans un collant blanc et des chaussons de pointes blancs. Elle retire la jupe pour la section finale (Morin, 1977).

La chorégraphie est une succession de tableaux, plus difficiles les uns que les autres. Elle sert à mettre en valeur le niveau technique des danseurs : « Wherein eight male dancers outdo one another with magnificent leaps and bounds, or other parts in which Macdonald built and expanded upon the life-energy of traditional dance steps and forms » (Lanken, 16 juil. 1975).

Le rythme de la musique coordonnée à celui de la vitesse des pas donne un ton endiablé et transporte les danseurs autant que le spectateur :

J'ai adoré ça au début. D'abord, j'adore le folklore. J'aime la musique folklorique et le violon. Pour moi, le violon, les harpes, la musique celte, tous ces genres de musique-là, j'adore. [...] C'est plus vivant. De faire des jetés, des brisés, pour moi ça va avec. Des gagues aussi, j'ai bien aimé ça. (Belinsky, 2005)

Pour sa part, Brousseau (nov. 1974) déclare : « La contribution de Vigneault et la bonne humeur de la compagnie assurent à l'œuvre un succès de public certain. »

Toutes les critiques, que les journalistes aient aimé le ballet ou non, mentionnent combien les spectateurs sont enthousiastes, fébrile, sur le bord de leur siège : « The audience went wild; tapping its feet and clapping in rhythm all the way » (Galloway, nov. 1974). Lors de la présentation à Ottawa, Forget (2006) relate que la chorégraphie est tellement applaudie que le Centre National des Arts a autorisé un rappel même après plusieurs tombées de rideau (p. 471). C'est un immense succès populaire. Même lors de la tournée de la compagnie en Amérique du Sud, « La Prensa » souligne : le ballet est « un exemple d'un excellent mélange d'éléments folkloriques et de technique classique de haute qualité » (*La Presse*, 1977).

La chorégraphie sera de toutes les tournées pendant quatre ans. Par exemple, un an après sa création, Galloway (17 juil. 1975) fait remarquer : « *Tam Ti Delam*, which has become the company's current party piece as well as its guaranteed crowd pleaser. » Le ballet fait partie de la rétrospective des œuvres marquantes de la compagnie lors du gala de célébration des 25 ans en mars 1983 (programme de soirée). Puis il est ressorti lors de la

tournée des GBC en Orient en 1985¹⁴. C'est une valeur sûre à demeure ou en tournée, lorsqu'il s'agit de présenter la compagnie comme l'ambassadrice d'une culture ou pour assurer la faveur d'une foule.

Compte tenu de sa dynamique enlevante, c'est un ballet parfait pour terminer une soirée et il maintient le public dans un état de grande fébrilité. En revanche, il laisse les danseurs totalement épuisés :

S. B. : Après l'avoir fait plusieurs, plusieurs fois, ça commençait à être difficile des fois à accepter.

M. B. : Pourquoi ?

S. B. : Souvent on terminait le spectacle avec ça. Les danseurs étaient fatigués, j'étais fatigué et il fallait mettre le paquet.

M. B. : C'était très allegro ?

S. B. : Oui, très cardio. Mais ça terminait bien un spectacle.
(2005)

La façon dont il est reçu par la presse francophone et anglophone est manifeste d'une polarisation, linguistique et politique, de deux communautés dont les perceptions du peuple québécois¹⁵ sont différentes. La critique francophone le perçoit comme un ballet agréable et enjoué, sans plus. Il ne suscite aucun débat d'ordre linguistique ou politique (Brousseau, nov. 1974)¹⁶.

À mots couverts, la critique anglophone exprime un certain mépris envers le ballet. Galloway (nov. 1974) donne le ton et commence son article par: « More over Feux Follets! Here come Les Grands Ballets! » Il enchaîne plus loin sur la même note : « We may not have a ballet company, but we sure have the making of a slick new Quebec pop dance group. » Il termine enfin : « Les Grands Ballets' new formula is a radical, dare I say, desperate departure from what we have been used to in the past. But maybe what it is trying to tell us is that these are desperate times. »

Billington (nov. 1974) prétend et tente de faire la démonstration tout au long de son article que Macdonald n'a pas compris l'âme des Québécois, peuple plus torturé que joyeux, qu'il n'a pas bien utilisé la musique de Vigneault et qu'il aurait dû confier la chorégraphie

¹⁴ Smith (1985) montre différents endroits où la compagnie présente le ballet en Orient avec succès selon la force des applaudissements.

¹⁵ Nous parlons de l'esprit nationaliste québécois (Linteau et al., 1989, p. 679).

¹⁶ Nous n'avons trouvé aucune autre critique francophone au sujet du spectacle de la PdA en 1974.

à saveur québécoise à quelqu'un d'autre : « He may not be able to choreograph it himself, but his desire to add a Quebec dimension to the company (beyond its mere name) could supply some one else with the secure base from which to make the attempt. » L'année suivante, le même journaliste fait carrément marche arrière : « However, that reservation having been voiced and the personal disappointment dissipated, the second viewing of the piece showed it in a much better light » (Idem, 1975).

L'année d'après, Galloway (nov. 1976) assiste à un spectacle des GBC à Toronto et vante les mérites de la compagnie. En revanche, il maintient son point de vue sur *Tam Ti Delam* : le ballet donne l'impression fautive, à l'extérieur du Québec, que la province n'a pas emboîté le pas de la modernité.

Après le choc passé, un journaliste du *Globe and Mail* dont les initiales sont F. G. (fév. 1975) admet qu'il avait peut-être fait une erreur lors de la première apparition du ballet. En plus de titrer son article SECOND THOUGHTS ON TAM TI DELAM, il écrit : « I did him a disservice to confuse it with Quebec self-expression and politics. » Il énonce une nouvelle théorie sur les motivations de Brian Macdonald :

Tam Ti Delam is about is Brian Macdonald and the pleasure he feels at returning to his native country after roaming the world as our only internationally known choreographer. This spirited bit of fun is a celebration of that return, a gift to company members to show off their stuff-which they did in generally fine style...

L'insatisfaction du milieu anglophone québécois est clair. Il confond la politique avec l'art. Brian Macdonald est une personne politisée, il est vrai. Brousseau (25 sept. 1974) en fait mention en début d'entrevue : « Il y a bien des chose qu'il veut savoir [...] Par exemple, qu'est-ce que je pense de la situation linguistique au Québec ? Est-ce que le Bill 22 aura une forte incidence sur les élections fédérales ? Et qui va gagner les élections ? » Fernand Nault le confirme. De plus, comme nous l'avons expliqué, il énonce clairement ses origines, l'influence des deux cultures sur son parcours et sa persévérance à exporter un produit canadien original. D'ailleurs, il s'efforce de le faire valoir tant qu'il le peut à travers ses chorégraphies. Qu'il ait voulu montrer une facette de l'histoire du peuple québécois est plausible dans la mesure où il a voulu mettre en valeur la différence et la présenter de façon sympathique. Est-ce une prise de position politique ? C'est moins sûr. Un communiqué de presse annonce le spectacle et explique : « Il est évident que les

Grands Ballets Canadiens devaient un jour explorer le rituel des mouvements de pieds et de jambes de nos violoneux : tirer profit de figures de nos danses villageoises et de la roublardise de nos « caller » » (23 oct. 1974).

Macdonald veut travailler avec de grands créateurs. Gilles Vigneault est de ceux-là, en plus d'être un nationaliste avéré. L'affiche annonce le spectacle de la PdA en novembre avec un portrait de Gilles Vigneault, les cheveux en broussailles, arborant un large sourire en regardant l'objectif. Le titre : C'EST TOUT UN SPECTACLE ! Le coup de publicité est suggestif : si Vigneault y est, ce sera une grande soirée. Son visage réjoui donne une impression de plaisir. Il est un des artistes de l'heure, avec une affirmation politique nationaliste.

Brian est aussi un touche-à-tout de sa discipline. Il essaie plusieurs genres de danse différents comme plusieurs genres artistiques différents (il montera des opéras et des pièces de théâtre (Mirolla, 1983). Il est plausible qu'il ait eu envie de s'attaquer à une chorégraphie à la limite des genres folklorique et ballétique. Il l'a fait tout au long de sa carrière en mélangeant les genres : par exemple, les danses sociales ou les danses associées au « Big Band » des années 50, dans un projet avec la compagnie des Ballets-Jazz (Gélinas, 86).

Brian Macdonald s'est donné comme objectif tactique de hausser le niveau technique de la compagnie. Il désire lui donner une envergure vraiment internationale par l'inclusion d'un répertoire à fort contenu canadien. Utiliser les aspects folkloriques des danses traditionnelles pratiquées par le peuple canadien-français dans le cadre des veillées est une stratégie efficace et populaire pour s'attirer la faveur de tous les publics, autant les locaux que les étrangers, sûrement curieux de connaître certains traits culturels des Québécois.

Tam Ti Delam sera présenté plus de 300 fois selon un bilan fait dix ans plus tard (Howe-Beck, 1986). Il a été, sous un jour festif, le ballet patrimonial des années 70, comme l'aura été *Sea Gallows* dans les années 60. À dix ans d'intervalle, la compagnie a maintenu la présentation d'œuvres à saveur patrimoniale. Elles continuent d'attirer le public et

suscitent un certain attachement patriotique encouragé par ses dirigeants artistiques¹⁷. Brian Macdonald maintient l'objectif opérationnel qui consiste à mettre en œuvre un répertoire diversifié, combine des œuvres accessibles et des œuvres plus complexes. Il tente de mieux circonscrire la personnalité culturelle des Canadiens et de la promouvoir auprès des publics étrangers avec un nouveau répertoire.

LES ŒUVRES DU RÉPERTOIRE DE L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

Dès le début de son histoire, la compagnie des GBC s'attaque à des œuvres du répertoire issues des ballets de l'époque romantique. À l'origine, la compagnie en présente des extraits parce que, d'une part, elle n'a pas l'infrastructure pour s'attaquer à des ballets d'envergure qui commandent décors, orchestres et de nombreux danseurs, bref beaucoup d'argent, et, d'autre part, elle n'a pas assez de danseurs de haut niveau.

Comme les œuvres du répertoire romantique sont et demeurent l'emblème d'une certaine qualité et d'un calibre élevé, elles constituent un objectif important pour gravir les échelons de la reconnaissance pour une compagnie de ballet. Ludmilla n'a donc pas le choix de s'attaquer à ce type de répertoire. L'ouverture de la PdA commande aussi des ballets de grande envergure capables de meubler la scène. Après cinq ans d'existence, la compagnie présente sa première œuvre complète : *la Fille mal gardée*.

La Fille mal gardée

Ce ballet-pantomime est créé en 1786 ou en 1789 à Bordeaux. Les ouvrages encyclopédiques se contredisent sur l'année de sa création. L'œuvre n'avait pas le même titre à sa première présentation. Il s'agissait du *Ballet de la paille ou il n'y a pas qu'un pas du mal au bien*. Le titre sera modifié pour *la Fille mal gardée* en 1791 (Le Moal, 1999, p. 533). C'est le plus vieux ballet du répertoire chorégraphique de l'époque

¹⁷ Le format et le design du programme souvenir de la compagnie de la saison 1973-1974 est particulièrement révélateur des intentions nationalistes. Le mot de Ludmilla s'intitule : Un peuple qui danse... À gauche de chacune des pages, nous avançons dans l'histoire du Québec avec des images du patrimoine : par exemple, une illustration d'une fête de village datée de 1800 et plus loin, une vue du barrage de Manic V. À chaque présentation des danseurs, correspond le nom d'une ville du Québec aux noms évocateurs : Péribonka, Maniwaki, Tadoussac...

romantique Dans l'esprit de la Révolution française, il présente un scénario de facture faussement villageoise (Hazan, 1957, p. 145).

C'est un ballet en deux actes et trois tableaux dont la musique est d'un compositeur inconnu. Louis Hérold écrit de nouvelles partitions en 1828, reprises et arrangées par Johan Wilhem Hertel en 1864. Le livret et la chorégraphie reviennent à Jean Dauberval (1742-1806) (Idem). La version de ce ballet est considérée inventive car elle dépeint la vie de gens ordinaires contrairement à l'habitude de l'époque où l'on favorise les grandes épopées héroïques et elle raconte une histoire qui se suffit à elle-même. Plusieurs chorégraphes connus en ont concocté leur version (Pavlova, Ashton, Nijinska).

L'histoire est simple : « Lise, fille de la riche fermière Simone, aime d'amour tendre le jeune Colin. Mais sa mère, qui voit les choses autrement, entend la marier au fils d'un riche vigneron. Lise est tenace et espiègle et, après mille ruses et détours, elle finira par triompher. » (Idem).

Il est plutôt difficile d'imaginer les costumes et les décors d'origine. Ils devaient s'apparenter au goût de l'époque mais il n'en subsiste aucune trace. Chaque production apporte sa personnalité en matière de costumes et décors selon le contexte dans lequel on veut l'inscrire.

La Fille mal gardée continue de susciter de l'intérêt. Encore aujourd'hui, plusieurs compagnies d'envergure au monde en ont leur version, inspirée du livret. Sa notoriété ne s'est jamais démentie comme succès populaire à teneur humoristique et ironique : « *La Fille mal gardée* c'est comme un peu faire du Molière. On l'aime parce qu'il y a une histoire avec une morale dedans » (Belinsky, 2005). L'œuvre a été présentée pour la première fois sur le continent américain durant la saison 1938-1939 par le Mordkin Ballet en tournée (Palmer, 1978), compagnie pour laquelle dansait Edward Caton.

La version des GBC est élaborée par lui et s'inspire probablement de la version russe¹⁸, très prisée en Russie au XIX^e siècle (Idem). Caton ne terminera pas sa version. Après un conflit dont il est impossible de retracer l'origine, il quitte les GBC. Mme Chiriaeff et Eric Hyrst terminent la chorégraphie :

V.W. : Pendant que je n'étais pas là, il [Caton] a commencé à faire une version de *la Fille mal gardée* qui a été complétée par Madame et Eric, ensemble.

M. B. : Ils l'ont complété après qu'il soit parti ?

V.W. : Oui. Il y avait une crise, quand je n'étais pas là. Madame et Eric ont fini la chorégraphie. (Warren, 2005)

Un immense rideau de scène tient lieu de décor. Des motifs, tout autour du rideau rappellent un mouchoir de dentelle. En haut à gauche, est dessiné un immense soleil : « Cette sorte de draperie dorée suspendue, qui peut représenter le soleil, est une trouvaille » (*La Presse*, janv. 1962). Côté jardin, trône un foyer affublé de sa longue cheminée et côté cour, un paravent dessiné rappelle l'intérieur d'une chaumière. Complètement à sa droite, un immense caisson tient lieu d'entrée de maison. Ça et là, des chaises complètent le décor, signé Robert Prévost (programme souvenir, GBC, 1963).

Les costumes des filles sont calqués sur le modèle des tutus romantiques : jupe ample trois-quarts en tissus, bordée de rubans, et en dessous plusieurs couches de tulle blanc. Le corsage, fini en pointe vers l'avant est lacé. La danseuse principale porte un corset de couleur noire lacé lâchement sur la poitrine. Toutes les filles sont sur pointes. Les hommes portent un collant au genou, des bas noirs, une chemise blanche à manches bouffantes au poignet et une veste ouverte au col. Le danseur principal porte des bas blancs. Les autres personnages ont des costumes traditionnels de villageois du XIX^e siècle. Les costumes sont de Gilles-André Vaillancourt (programme souvenir, GBC, 1963).

Le côté comique du ballet vient principalement du fait que plusieurs rôles de femmes sont tenus par des hommes : la mère Simone et deux commères. Margaret Mercier est Lise, Eric Hyrst est Colin et Roger Rochon est la mère. Brydon Paige déclare : « C'était un

¹⁸ Edward Caton est d'origine américaine mais né à Leningrad. Il y a fait ses études et danse pour le Mordkin Ballet avant d'être engagé par Anna Pavlova dans sa compagnie puis par l'American Ballet company qui produira la version de Nijinska de *la Fille mal gardée* (programme souvenir des GBC 1961-1962). Paige (2005) avance aussi cette hypothèse. Sans pouvoir affirmer que c'est la version russe qu'il n'a jamais vue, il déclare que ce n'est pas celle d'Ashton, ni de Spoerli.

succès parce que l'histoire était avec des rôles comiques avec les deux commères » (2005).

La version de Caton semble avoir été grandement écourtée par rapport à la version originale. En principe, le ballet occupe toute une soirée. Avec 48 minutes, *la Fille mal gardée* des GBC peut plutôt terminer le spectacle. De plus, une version écourtée permet d'enlever les éléments qui, pour un public néophyte, peuvent sembler peu intéressants et sans rythme théâtral, étant donné son côté hautement narratif et comique : « Eric Hyrst et Ludmilla Chiriaeff ont fait ce qu'ils appellent un "arrangement chorégraphique" qui conserve la saveur de l'œuvre originale tout en lui apportant un nouveau piquant » (*La Presse*, janv. 1962).

Plusieurs documents indiquent 1961 comme l'année de sa présentation. Nous avons circonscrit officiellement la présentation du ballet en janvier 1962. Le programme de 1961 n'indique pas la création de *la Fille mal gardée*. Celui de 1962 la souligne. Comme nous ne savons pas quand a été imprimé le programme et quelle saison il inclut, nous présumons que la présentation a été faite du 18 au 21 en janvier 1962 au début de la 5^e saison de la compagnie à la Comédie Canadienne (*Le Devoir*, 6 janv. 1962). Les recherches dans les programmes le confirment. Puis, le ballet a été dansé au théâtre Capitole de Québec le 1^{er} février de la même année (*Le Soleil*, 17 janv. 1962). Le 22 février, il est télédiffusé à *L'Heure du concert* et repris, en avril, au Her Majesty's (*The Gazette*, 12 avril 1962).

Il plaît à la critique et au public : « Tout le monde s'amusait et le public avec » (Basile, 20 janv. 1962). L'appréciation du public tient principalement aux rôles de travestis très réussis : « La révélation du spectacle, du moins si on en juge la réaction de l'auditoire, a été la composition de M. Roger Rochon, travesti en Mère Simone [...] ainsi que [celle de] Brydon Paige, hilarant dans le rôle du chasseur de papillon » (Vallerand, 1962). Sidney Johnson (19 janv. 1962) est encore plus explicite sur l'apport des rôles de composition à l'attrait du ballet et son accessibilité au public :

Honors were about evenly divided between the straight dancers and the comical ones, but I would give a slight edge to the latter. It is difficult to be grotesquely comical in ballet without overdoing it, but all five character comedians managed it last night. Roger Rochon, playing Madame Simone like the Dame in

an English pantomine, was not only funny but always completely in character. Vincent Warren was also comical as the vine-grower with the half-witted son, and Brydon Paige was a complete riot as the son, expressing a good deal of his comedy through some very clever dancing. Andrée Millaire and Audrey Miscampbell, as the gossiping neighbors, added to the fun with their deportment, pantomine and dancing.

Le début de saison de 1962 est un excellent départ. *La Fille mal gardée* semble correspondre tout à fait à l'image que l'on attend de la compagnie montréalaise à plusieurs égards :

Les Grands Ballets Canadiens [...] ont droit à une place de choix dans le paysage de la danse au Canada, ils sont en progrès constant, et dans le répertoire qui leur appartient en propre ils ont quelque chose à exprimer qu'ils sont seuls à pouvoir exprimer : l'humour, de la poésie, de la jeunesse, de la fantaisie. Ils ont un style qui reflète une sensibilité, une intelligence et pour tout dire, un goût admirablement accordé aux plus profondes traditions françaises de chez nous. (Vallerand, 1962)

Ainsi, Vallerand situe son appréciation sur un échiquier canadien : il souligne les particularités des GBC, ce qui les distingue des autres compagnies et son commentaire inscrit leur contribution à la reconnaissance identitaire de la culture francophone.

La critique anglophone va dans le même sens en ce qui concerne leur calibre et leurs caractéristiques: « The choreography was lively, dainty and humorous by turn and well suited to both the robust libretto and Hertel's innocuous but tuneful score » (Johnson, 1962). Il termine son article en soulignant : « An entirely different program will be given tonight. If it maintains the general standard of last night's, local balletomanes should make a point of seeing both of them » (Idem).

On attribue aux GBC un standard de compagnie de qualité nationale grâce à leur capacité à s'attaquer à une œuvre de plus grande envergure et à bien relever le défi. Même le critique montréalais le plus sévère sur le spectacle tient à insérer la performance de la compagnie dans une perspective plus large que la représentation elle-même :

Mais il ne faut point trop demander à cette jeune troupe (cinq ans d'âge). La saison qu'elle vient de présenter à Montréal n'a pas été sans intérêt et confirme les progrès que l'on était en droit d'attendre d'elle. Sans atteindre du grand art, aucun des ballets présentés n'est descendu au-dessous de la moyenne. Deux d'entre

eux présentaient un intérêt certain : *Sea Gallows* et *La fille mal gardée* malgré quelques redites et quelques naïvetés.
(Basile, 22 janv. 1962)

Que signifie « au-dessous de la moyenne » ? Difficile à savoir. Pourtant, les critiques les plus avertis du Canada anglais, des spécialistes de la danse qui ont assisté à la première, inscrivent le travail fait à partir de *Sea Gallows* et *la Fille mal gardée* comme étant prometteur pour le développement d'un répertoire intéressant, la cohérence de la compagnie et sa valeur nationale (Hicklin, 1962 ; Schwartz, 1963). C'est donc dire que la version de *la Fille mal gardée* et l'adaptation qui en est faite, l'a été avec une cohésion de la force des danseurs, un souci de donner vigueur et crédibilité à l'œuvre et de la faire apprécier du public.

La première tournée dans les provinces de l'Ouest¹⁹ confère succès, originalité et crédibilité à la compagnie : « Les Grands Ballets Canadiens have recently returned from their first Western tour of Canada, where they were widely acclaimed by both critics and public for their vigor, freshness, vitality and charm » (*Current Events*, 1962)²⁰. *La Fille mal gardée* est en grande partie responsable de son succès, du moins grâce à sa danseuse principale :

Pendant la récente tournée de la compagnie dans l'Ouest du Canada, l'un des critiques a écrit : « Margaret Mercier danse aussi facilement que les personnes heureuses sourient. Son interprétation du rôle de Lise dans *La fille mal gardée* a été comparée à celle de Nadia Nerina du Ballet Royal. »
(*Le Nouvelliste*, 1962)

La comparaison est flatteuse. Cette interprète est de grand calibre : « as the heroine Nerina looks enchanting and performs her difficult solos with breathtaking virtuosity » (Bland, 1985, p. 32). Se faire comparer à des danseurs du Royal Ballet de Londres n'est pas ordinaire. Rappelons-nous combien cette compagnie détermine le niveau d'excellence de la danse à l'époque.

Bien que *la Fille mal gardée* ait une longue réputation dans l'historiographie du ballet, les GBC sont les seuls à l'interpréter au Canada (Neufeld, 1996; programme souvenir du

¹⁹ Il s'agit aussi d'une tournée dans un certain nombre de villes américaines. En tout, 75 000 milles au Canada et aux États-Unis (*La Patrie*, 1962).

²⁰ Le journal donne des extraits de critiques élogieuses obtenues à Calgary et Edmonton.

RWB, 1987-1988). L'autre compagnie à le faire est le Royal Ballet de Londres qui, dans les mêmes années, présente la version de Frederick Ashton (Bland, 1985; Buckle, 1980).

La situation est avantageuse car la comparaison s'est avérée élogieuse pour les GBC. Rappelons que le répertoire de cette année-là a servi à l'évaluation de la compagnie et à l'élaboration du « Ballet Survey ». Ce n'est certainement pas le ballet qu'a dû apprécier Lincoln Kirstein considérant qu'il préfère davantage les créations originales de la compagnie. Cela étant dit, l'envergure de la production est reconnue par tous et son affiliation aux grandes œuvres du Répertoire ne peut que cautionner le travail de la compagnie. De ce fait, *la Fille mal gardée* accorde une valeur artistique et ajoute à la polyvalence des GBC.

La première version de la compagnie s'inscrit dans la programmation jusqu'en 1963 lors de l'inauguration de la PdA (C.G. 1963) où il remporte un grand succès. En somme, le ballet aura été un choix judicieux de Mme Chiriaeff pour plusieurs raisons. D'abord, il permet de mettre en valeur les danseurs, leurs qualités expressives et leur personnalité. Deuxièmement, le ballet exploite un thème français. Cela rehausse l'affiliation des GBC à la culture francophone mais aussi à un style d'inspiration russe. La compagnie se distingue de ses deux rivales qui, de toute façon, lui laissent l'exclusivité de la production sur le territoire canadien. Le format du ballet permet de transporter l'œuvre en tournée. Il donne de l'envergure aux GBC dans le sens où malgré le nombre restreint de danseurs à l'époque, il n'y paraît pas trop à cause de l'importance théâtrale des personnages, de leur expressivité dans la chorégraphie et de l'organisation d'un décor ingénieux adapté à toutes les grandeurs de salle. Enfin, l'œuvre clôt la soirée sur une note de gaieté et de légèreté.

Encore une fois, Mme Chiriaeff développe son public à l'aide d'un répertoire diversifié et le ballet lui permet de réaliser des tournées, ce qui signifie se faire connaître, accroître l'achalandage et ainsi récolter davantage de subventions. Sensiblement les mêmes raisons justifient la reprise de l'œuvre dix ans plus tard.

En 1970, Fernand Nault décide de créer sa propre version du ballet. Il situe l'intrigue au Québec avec une héroïne issue d'une région rurale d'ici. La production est rafraîchie avec de nouveaux décors (Robert Prévost) : « les décors sont peints sur des rideaux que l'on tire à volonté selon les lieux désirés » (Vicq, fév. 1971) et de nouveaux costumes « de

François Barbeau qui n'ont rien de typiquement canadien pour les profanes » (Idem). Roger Rochon reprend son rôle bien qu'il ne soit plus avec la compagnie depuis un certain temps (programme souvenir, 1971)²¹. Nault justifie sa création en déclarant : « On a perdu le sens de l'humour : il faut le retrouver » (Idem).

Effectivement, la reprise du ballet provoque le même effet constaté dix ans plus tôt : des rires et du divertissement grâce à des personnages hauts en couleurs et crédibles. *La Fille mal gardée* clôt le spectacle de façon enlevante. Partout où il passe, il crée le même engouement qu'à sa création et pour les mêmes raisons²². Son succès auprès des néophytes est le même, par contre, la critique avertie en déplore la reprise pour les raisons suivantes.

Premièrement, la compagnie a souligné dans ses publicités que l'action du ballet se passe dans un contexte québécois. Or, la modification n'ajoute rien au spectacle :

Comme ce vieux ballet n'a pour tout prétexte que de faire sourire plaisamment le spectateur, nous nous demandons encore pourquoi il est spécifié dans le programme que l'action a été transposée au Canada. (Idem)

La version à la québécoise est peu concluante et pas du tout efficace. On en déplore l'inutilité :

Un petit pas de danse carrée, une armoire de l'île d'Orléans peinte sur toile, un Ti-Phonse dans le programme, voilà pour la canadianisation. C'est une manie sans gravité, ni dans le sens du bon, ni dans le sens du mauvais. Inutile. (Basile, 1971).

La performance de la compagnie n'est pas en cause. À mots couverts, on lui reproche une certaine récupération facile et sans envergure.

Deuxièmement, le fait de choisir une œuvre ancienne, présentée dix ans plus tôt, est perçu comme un manque de créativité, de perspective et de vision. La compagnie se cherche artistiquement selon Basile :

La compagnie montréalaise, tout en dansant de mieux en mieux, n'a pas su renouveler l'esprit qui avait présidé à sa fondation. En d'autres termes, la « jeune troupe » a vieilli et, en vieillissant, n'a pas su redéfinir son champ d'action, ses buts, son âme. [...] On

²¹ Nous présumons de l'année car le programme n'indique que les dates du 12-13-14 février.

²² Une revue de la critique de la tournée dans les provinces de l'Atlantique confirme notre affirmation.

entrevoit une réalité et, comme on ne peut pas la saisir, on se réfugie dans le divertissement. (Idem)

La direction artistique cherche probablement à contrebalancer l'engouement du public pour *Tommy* qui, à cause de son succès, a eu pour effet d'étiqueter la compagnie comme une troupe d'orientation contemporaine et jazz auprès de la population. Si elle persistait uniquement dans cette voie, elle mettrait en jeu sa subvention du CAC qui ne subventionne pas le jazz.

N'oublions pas non plus que, en 1970, deux éléments influencent les décisions artistiques : premièrement, il faut recycler en des temps difficiles et Ludmilla désire élargir son public. Elle crée une saison avec quatre séries de spectacles. Deuxièmement, la société de l'époque est avide de loisir de toutes sortes. Il lui faut créer l'équilibre entre l'ancien et le nouveau, les reprises et les créations pour attirer le plus large public possible. C'est un de ses objectifs opérationnels et à 10 ans d'intervalle *la Fille mal gardée* rejoint encore tous les objectifs.

Pour célébrer les 20 ans de la compagnie, la version de M. Nault est reprise une troisième fois. Dans les rôles comiques, M. Nault y est lui-même excellent, Mme Chiriaeff²³ et Geneviève Salbaing, alors directrice des Ballets-Jazz de Montréal (Howe-Beck, 1978) participent également. Brian Macdonald a décidé de la programmation de la saison des célébrations du 20^e anniversaire²⁴. Il a tenté de créer un équilibre entre ce qui constitue le passé, le présent et le futur de la compagnie (Howe-Beck, 23 déc. 1977). La version de 1961 de *la Fille mal gardée* est probablement dépassée pour le goût des spectateurs dont le sens de la comédie a évolué. En revanche, celle de Fernand Nault avec des jeux d'acteurs et de pantomimes plus subtils tient encore la rampe.

Faire danser les pionniers de la danse au Québec est une idée flatteuse pour les artistes. Nos interprètes, peu importe leur âge, gardent en eux les qualités d'artistes de la scène. Leur expérience sert bien le propos du ballet la plupart du temps et en rehausse l'intérêt. Ces artistes d'expérience peuvent intégrer un personnage sur le plan théâtral et en même temps corporel. C'est aussi un coup publicitaire. La curiosité n'est pas en reste de la part

²³ Mme Chiriaeff n'est pas montée sur scène depuis 1956 (Forget, 2006, p. 495).

²⁴ C'est pour cette raison que nous abordons la reprise de 1978, bien que notre étude arrête en 1977.

des spectateurs de voir sur scène des bâtisseurs encore impliqués dans la vie artistique de leur compagnie de ballet, jouer avec bonhomie sans peur du ridicule. Rappelons Anton Dolin, le Drosselmeyer de *Casse-Noisette* récoltant de grands éloges. Ainsi, Brian Macdonald montre une facette de ses croyances artistiques : s'appuyer sur le passé, créer des liens entre les générations, instaurer des traditions de reprises d'oeuvres et reconnaître les pionniers de la danse.

La Fille mal gardée a été un grand succès. Elle sied bien aux qualités particulièrement théâtrales des danseurs. En 1963, Mme Chiriaeff décide d'acquérir une autre œuvre du même type pour alimenter son répertoire : *le Bal des Cadets*.

Le Bal des Cadets

Le Bal des Cadets est une création et une histoire inventée par David Lichine pour la compagnie du Colonel de Basil à l'origine nommé *Graduation Ball*. Le ballet est présenté, pour la première fois, le 28 février 1940 au Théâtre Royal de Sydney en Australie (programme de soirée, mars 1984). La musique est de Johann Strauss et les arrangements d'Antal Dorati. Les décors et les costumes sont une création d'Alexandre Benois : « Créé en pleine Seconde Guerre Mondiale, l'œuvre remporte par sa gaîté et sa légèreté sans prétention, un succès immédiat et international, devenant l'une des cartes de visite de la troupe du Colonel de Basil » (Le Moal, 1999, p. 545).

Il s'agit d'une œuvre d'humour et de fantaisie :

Il évoque la période gaie et insouciant de la fin du XIX^e siècle quand la valse régnait en maître à la cour de François-Josef. Il s'agit d'une soirée dans un collège de jeunes filles de la haute société viennoise à laquelle sont invités les cadets de l'Académie militaire. L'on danse et l'on rit, même la directrice et le général ne peuvent résister au mouvement.
(programme souvenir, 1965-1966)

Déjà en 1963, quand David Lichine vient à Montréal, *le Bal des Cadets* apparaît au répertoire de 25 compagnies dans le monde (Basile, août 1963). La production respecte les spécifications de la création originale et les directives du maître. Les décors sont de Robert Prévost et les costumes de Jean-Claude Olivier (programme souvenir, 1965-

1966)²⁵. Il y a quatre personnages principaux : le général, la directrice, une jeune fille espiègle et une fille plus sage.

Le costume des filles consiste en une robe de tissu léger jaune à manches courtes et bouffantes de laquelle dépasse un pantalon bouffant à dentelle. Des fleurs dans les cheveux et des gants courts complètent l'ensemble. Toutes les filles ont les pointes roses. Les messieurs portent une tunique courte avec des épaulettes à la hussarde. Les collants sont foncés avec des bottes souples à mi-mollets. Le général arborre une queue-de-pie blanche à appliques militaires ; des collants foncés et des bottes souples montent à la cuisse. Une cravache complète la tenue. De longs favoris le long de ses joues rappellent la mode des hommes de la noblesse de la fin du XIXe siècle. La directrice porte une longue robe austère noire, avec une résille sur la tête et des chaussures noires à talons et bouts pointus. La petite fille espiègle porte des nattes relevées en U de chaque côté de la tête. Le décor consiste en une toile peinte qui rappelle une salle de bal. Des chandeliers sur pied complètent l'ensemble.

Le *Bal des Cadets* clôture le spectacle qui tient lieu de participation des GBC à l'inauguration de la PdA, le 12 octobre 1963, en matinée et en soirée. Le spectacle est un triomphe grâce principalement au *Bal des Cadets*. Le critique le plus exigeant avec les GBC le déclare :

Le Bal des Cadets fut le meilleur moment de la soirée et je peux dire sans me forcer publiquement que les Grands Ballets Canadiens ont donné ici leur pleine mesure, remplissant enfin la salle, parfaitement joyeux, même brillants dans une œuvre parfaite dans son genre dont la jeunesse, l'humour correspondent exactement aux qualités actuelles de la troupe. (Basile, oct. 1963)

Il termine son article en rajoutant :

*Je sais bien que je juge sans indulgence les Grands Ballets Canadiens. Mais ils le méritent. Si cette soirée Place des Arts n'a pas été tout ce que je souhaitais elle prouve du moins, grâce au *Bal des Cadets* que cette compagnie peut affronter une grande salle sans risquer la catastrophe.*

²⁵ Par contre, lors de la création à la PdA, David Lichine apporte ses costumes conçus par Nicholas Remisoff (*La Presse*, 29 juil. 1963). Nous ne pouvons décrire les costumes de cette présentation.

Tous les critiques lui prédisent une longue vie : « *Le Bal des Cadets* fera, je crois, un des grands succès de la compagnie (Idem); « It will make a wonderful closing ballet wherever the company plays » (Johnson, 1963).

Autant *la Fille mal gardée* avait conféré un statut de compagnie sérieuse aux GBC, autant *le Bal des Cadets* lui permet d'accéder à une réputation de grande compagnie nord-américaine. Vallerand (1963) le mentionne : « On a longtemps chicané cette jeune compagnie sur son nom de "Grands Ballets"; samedi dernier, tous les scrupules au sujet de cet épithète sont tombés d'eux-mêmes devant la qualité du spectacle. Les Ballets Canadiens sont devenus de Grands Ballets. »

La Fille mal gardée avait posé les jalons d'un type d'oeuvre en accord avec l'esprit de la compagnie. Le ballet de Chiriaeff/Hyrst a permis de tester le genre. *Le Bal des Cadets* renforce les qualités de groupe de la compagnie avec un plus grand nombre de danseurs et avec une présence tout aussi cohérente sur une scène beaucoup plus exigeante en termes de projection et de cadrage scénique : « *Le Bal des cadets* a été dansé avec vivacité et esprit » (Vallerand, 1963) ; « Ce ballet leur va comme un gant » (Basile, 1964). Brydon Paige (2005) explique ce qui, en partie, en a fait une oeuvre si bien intégrée : « Nous étions très chanceux que David Lichine, le chorégraphe original, vienne à Montréal pour le monter. Il a fait beaucoup de corrections. Ça été un avantage pour la compagnie au lieu de le faire voir par une autre personne. »

Le ballet est considéré comme un chef d'oeuvre à l'épreuve du temps : « L'oeuvre n'a pas vieilli d'une seconde et l'on y découvre toujours la même richesse d'invention, la même nécessité de l'affabulation chorégraphique. Il n'y a là rien d'inutile : au contraire, tout s'enchaîne avec un admirable naturel » (Vallerand, 13 nov. 1963).

Les danseurs ont travaillé avec le chorégraphe. Cela leur a apporté aisance et style (Idem). Par le ton général des critiques, on comprend que plusieurs doutaient de la capacité de la compagnie à réussir le saut du Her Majesty's à la salle Wilfrid Pelletier avec ses 3000 places. Cela dit, personne ne savait avant le mois d'août 1963 que Mme Chiriaeff allait augmenter le nombre de danseurs pour s'adapter à un plateau de si grande dimension. Tout le monde est agréablement surpris de la qualité et de la variété du spectacle. Tout

comme *la Fille mal gardée* a terminé les soirées du passé sur une note enlevante, le spectacle de la PdA est clos avec brio.

Le pari était risqué mais Ludmilla avait mis toutes les chances de son côté : un style bien maîtrisé par la compagnie, un chorégraphe de renom, une troupe largement augmentée et à la hauteur et, encore une fois, aucune comparaison à supporter avec le reste du Canada. Les deux autres compagnies canadiennes ne le comptent pas à leur répertoire (Neufeld, 1996 ; programme souvenir du RWB, 1987-1988).

L'œuvre remporte tellement de succès qu'elle sera dansée sur une très longue période, plus longue en tout cas qu'en ce qui concerne les autres ballets identifiés dans le répertoire du présent chapitre. Il est présenté sans interruption de sa création à la PdA jusqu'en 1970. C'est l'année de lancement des abonnements annuels. *Le Bal des cadets* est programmé en novembre 1970 et *la Fille mal gardée* en février 1971 (Gingras, 1970). Un relevé des critiques permet de constater que le ballet fait partie de différentes programmations de la compagnie pendant tout ce temps ; il est aussi à l'affiche lors des différentes tournées en Amérique du Nord. À cause de sa longue vie, « *Le Bal des cadets*, aux dires des anciens, a attiré autant de monde à la danse que plus tard *Tommy...* » (Brousseau, 1983).

Les deux ballets du répertoire de l'époque romantique dont nous avons parlé sont deux emblèmes significatifs du succès populaire de la compagnie des années 60. Ils sont déclinés sur un mode humoristique. Une grande tragédie romantique permettra de démontrer la capacité des GBC à s'attaquer à l'un des monstres sacrés du répertoire classique : *Giselle*.

Giselle

La première de *Giselle* a lieu le lundi 28 juin 1841 à l'Opéra de Paris, le théâtre le plus célèbre de l'Europe à l'époque. C'est un ballet-pantomime inspiré d'un livret élaboré par Théophile Gautier et Jules St-George. Deux chorégraphes y ont contribué : Jules Perrot et Jean Coralli. La musique est d'Adolphe Adam, (Odin, 1980, p. 18) ; les décors sont de P. Cicéri et les costumes de Paul Lormier. Carlotta Grisi (*Giselle*) et Albert Petipa (*Albrecht*) en sont les protagonistes avec A. Dumilâtre (*Myrtha*). À l'affiche jusqu'en 1868, le ballet

est par la suite oublié jusqu'à ce qu'il soit repris par le chorégraphe Marius Petipa, en 1884 et en 1890 à St-Petersbourg. Le maître y rajoute alors les avancées techniques de l'époque pour en faire un des ballets les plus difficiles du répertoire. C'est avec Vaslav Nijinsky et Tamara Karsavina que le *Giselle* de Marius Petipa retrouve une célébrité internationale à Paris avec les Ballets Russes de Diaghilev en 1910 (Le Moal, 1999, p. 542).

L'histoire respecte le principe romantique du mélange des genres et s'inspire d'un recueil d'essais allemand :

Albert (ou Albrecht), prince de Silésie, se déguise en villageois pour courtiser les paysannes, parmi lesquelles Giselle dont le garde-chasse Hilarion est amoureux. Ce dernier ayant découvert l'identité du prince, il le dénonce alors que Giselle se trouve face à Bathilde, la noble fiancée d'Albert. Giselle en perd la raison et meurt (acte I). Dans un cimetière forestier, la nuit, les wilis, fantômes de jeunes filles mortes d'amour avant leurs noces, traquent sans pitié toute présence masculine. Leur reine Myrtha initie Giselle au rituel mortifère. Leur première victime est Hilarion, la seconde serait Albert si Giselle ne le sauvait pas par la force de son amour (acte II). (Idem, p. 541)

Les costumes du premier acte ressemblent à des tenues de villageois de l'époque et ceux des nobles respectent aussi les standards de leur rang. Dans le deuxième acte, les hommes conservent les costumes du premier acte et toutes les femmes ont un tutu romantique blanc avec de petites ailes sur les omoplates et une couronne de fleurs sur des cheveux peignés en chignon tombant sur la nuque, coiffure par excellence des ballets d'inspiration romantique. C'est une chorégraphie entièrement sur pointes (Odin, 1980, p. 20). Ces standards sont encore respectés aujourd'hui quand il s'agit de recréer l'œuvre le plus près possible de sa version originale. Nous ne discuterons pas d'adaptations personnelles de l'œuvre qui ont émergé au courant du XX^e siècle. Ces adaptations ne servent pas le propos de ce chapitre.

Les décors des deux actes consistent en des toiles peintes. Dans des versions plus contemporaines de l'édition romantique, des décors reproduisent le village au 1^{er} acte et une stèle mortuaire au nom de Giselle est placée en évidence du côté jardin dans le deuxième acte, devant la toile peinte d'un clair de lune au-dessus d'une clairière.

Sydney Johnson (déc. 1966) a répertorié 23 prestations de *Giselle* par sept compagnies différentes de *Giselle* de passage à Montréal, entre 1937 et 1960. À l'époque, le danseur Anton Dolin est reconnu sur une plate-forme internationale pour la qualité de sa prestation bien que Rudolf Noureev et Eric Bruhn fassent une forte impression au Covent Garden, en 1962 (Bland, 1985, pp. 44-46). Dolin l'a dansé trois fois lors de tournées à Montréal et va offrir en 1966 aux GBC sa version, inspirée de celle de Petipa.

Mme Chiriaeff entretient une certaine confusion sur l'importance des œuvres du répertoire de l'époque romantique insérées dans son répertoire. Dès le début de la compagnie, les titres dans les programmes souvenirs évoquent les grandes œuvres de l'époque romantique. On n'y indique pas s'il s'agit d'extraits ou d'œuvres complètes. Le lecteur pourrait croire qu'il est question de chorégraphies intégrales. Dans les programmes de soirée ou même dans certains articles et annonces des spectacles, il est mentionné s'il s'agit d'extraits quand on parle de *Giselle*, de *La belle au bois dormant* ou de *Coppélia* (*Le Devoir*, 1959). Parfois, la confusion demeure :

Mme Chiriaeff va créer avec la collaboration d'Eric Hyrst, la chorégraphie du spectacle. Ses créations sont : *Nonagone*, *Farces*, *Suite canadienne*, *Études* ; celles d'Eric Hyrst sont : *Roméo et Juliette*, *Sea Gallows*, *Première Classique*, *Danse d'Époque*, *Giselle* et *Coppélia*. (*Le Petit journal*, 1959)

À la lecture de cet extrait, on pourrait croire qu'il est question de ballets complets. Il n'en est rien. Mme Chiriaeff n'a pas assez de danseurs de calibre et son infrastructure de production ne lui permet pas de les monter. Dans le registre de répertoire de la compagnie daté de 1999, la reconstruction de *Giselle* apparaît pour la première fois en 1965. Le premier ballet monté intégralement par la compagnie est *la Fille mal gardée*. Le premier « monument » sera l'œuvre intégrale de *Giselle*.

Anton Dolin a rempli un premier engagement avec la compagnie quand il est venu monter le *Pas de quatre* lors l'ouverture de la PdA en 1963. La chimie passe entre les artistes et le danseur étoile. Mme Chiriaeff peut compter sur lui pour amener les danseurs à une interprétation valable d'un ballet aussi monumental. *Giselle* a été vu et revu à Montréal. Le BNC à lui seul, l'a présenté sept fois entre 1952 et 1960 (Johnson, déc. 1966) avec, entre autres, Celia Franca comme danseuse étoile dans une version de *Ninette de Valois* et de Nicholas Sergeyev du Kirov (Neufeld, 1996, p. 56). Dolin, par sa notoriété, rassure en

quelque sorte Ludmilla sur la valeur et le résultat possible d'une expérience de si grande envergure.

S'attaquer à *Giselle* n'est pas une mince entreprise et signifie beaucoup pour elle. Jusqu'à présent, Mme Chiriaeff n'a jamais pris le risque de subir une comparaison susceptible de désavantager l'image de sa compagnie. Présenter *Giselle* l'oblige à augmenter ses standards et aussi tester sa valeur auprès du public, des critiques et des pouvoirs gouvernementaux.

Nul ne peut contester la valeur de Dolin comme maître de ballet et reconstruteur pour l'entreprise. Une large expérience d'interprète de ce ballet, beaucoup de générosité en tant qu'artiste et un haut niveau d'exigence sont des atouts précieux. Vincent Warren (2005) raconte :

V.W. : *Giselle* avec Anton Dolin était un moment extraordinaire.

M. B. : Pourquoi ?

V.W. : Dolin était un lien avec la grande tradition et quand on a monté *Giselle*, il a donné beaucoup à Christa Mertens et moi. Beaucoup de détails. Je me sentais vraiment faire partie d'une longue tradition.

Dolin est en mesure de faire travailler les danseurs et de les aider à grandir artistiquement. Comme ce ballet est une œuvre fétiche de sa carrière, il demeure une référence internationale quand il s'agit de mémoire historique et artistique :

Spessiva was one of the greatest dancers of her time. Her *Giselle*! I danced *Giselle* with her in 1932. When I met Galina Ulanova, the first thing she said to me was, « You danced with her, tell me about Olga Spessiva! How do you think my *Giselle* compares with hers? » (Dolin in Heller, 1964)

Comme il a un souci de conserver les œuvres dans leur contexte historique, la version de Dolin va préserver toutes les caractéristiques d'excellence et de valeur patrimoniale. Même en ayant un caractère vieillot, personne ne peut accuser les GBC de malmener un tel monument. La présence de Dolin assure une qualité artistique irréprochable. Ludmilla ne craindra pas la comparaison avec le BNC, encore moins avec le RWB qui ne compte pas *Giselle* à son répertoire à ce moment-là.

Mme Chiriaeff ne peut se permettre de faillir ni sur le plan artistique, ni sur le plan financier. *Giselle* est particulièrement onéreux : la production du ballet coûte à elle seule

75 000 \$ (Forget, 2006, p. 389), dont 20 000 \$ pour les costumes et les décors (Idem, p. 402). Les fêtes du centenaire de la Confédération vont aider à réaliser la production, grâce au financement supplémentaire de création accordé par le gouvernement fédéral. Cette année-là, *Giselle* remplace le *Casse-Noisette*²⁶ à cause de son coût financier : « Anton Dolin has provided a lovely Christmas present for Montrealers in the *Giselle*... » (Johnson, 1966). Il est présenté le 20 décembre 1966 à la salle Wilfrid Pelletier de la PdA. La production est accueillie avec enthousiasme même si certains connaisseurs considèrent l'exercice prématuré. Lorrain (1973) paraphrase le critique Jean Basile en disant : « *Giselle*, c'était un peu fort pour cette troupe dont la jeunesse servait de style » (p. 141). Les critiques en général accueillent favorablement la production et mentionnent la performance remarquable des danseurs solistes des GBC (Gingras et Johnson, 21 déc. 1966). Sydney Johnson assiste aux deux représentations et souligne une amélioration de la prestation des danseurs d'un soir à l'autre; le changement de distribution a atteint « a greater degree of emotion and romanticism » (22 déc. 1966).

Nous avons compris, dans le chapitre précédent, que 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. Elle espère probablement gagner de la crédibilité pour demander les fonds requis de façon à mieux survivre et traverser l'Atlantique. Nous avons pu constater que les dirigeants des GBC misent beaucoup sur leur popularité pour justifier les fonds accordés à la réalisation de leurs ambitions artistiques.

Le surplus de financement venu des gouvernements provincial et fédéral est habilement affecté à de nouvelles œuvres. Mme Chiriaeff investit principalement dans un ballet traditionnel (*Giselle*) et une œuvre beaucoup plus contemporaine (*Carmina*) pour

²⁶ En fait, l'un ne peut-être remplacé par l'autre, chacun ayant une vocation différente. Cela dit, il faut comprendre que nous mentionnons par ce commentaire qu'il ne saurait y avoir deux grandes productions coûteuses et féériques au même moment.

démontrer sa polyvalence et assurer qu'au moins une des deux la démarquera. Comme nous l'avons expliqué au chapitre précédent, *Carmina Burana* remporte la palme sur *Giselle*, bien que ce dernier ballet récolte un succès d'estime.

Une petite phrase écrite par Claude Gingras dans *La Presse* le 27 décembre 1966 aura inspiré Ludmilla ou l'aura mise en contact avec la dure réalité : « Bref, une production de calibre international, où il ne manque que deux grands noms de vedette. » Que ce soit l'un ou l'autre, amener Alicia Alonso à Montréal est un coup de maître. Grâce aux contacts de Sir Anton Dolin, *Giselle* brille de tous ses feux avec deux monstres sacrés²⁷ (au centre de l'affiche de *La Presse* le 17 juin 1967) ; ils se joignent aux GBC le temps d'une production dans le cadre des activités de l'Exposition universelle.

Pour *Giselle*, la danseuse étoile rafle presque tous les commentaires de la critique montréalaise (Johnson ; Potvin ; Gold, 1967) et étrangère (McDonagh ; Terry, 1967). Par exemple: «Tous deux forment un couple fascinant, qui "fonctionne" à merveille. Rien d'étonnant à ce qu'ils aient tous deux été acclamés et rappelés sur scène à plusieurs reprises » (Potvin, 26 juin 1967). Les journalistes soulignent aussi l'excellente tenue des danseurs locaux:

The dazzling virtuosity of this team did not eclipse Veronique Landory's strong portrayal of the Queen in the second act or the charming pas de deux of Susan Borree and Richard Beatty in the first, and one of the features of this Dolin production remains the careful attention paid to the long second-act opening scene with Miss Landory, Miss Borree, Leslie-May Downs and the corps de ballet. (Johnson, 1967)

Bref, la production est un immense succès pour l'ancien et le nouveau monde de la danse. Sur le plan stratégique, *Giselle* a frappé les esprits à cause d'Alicia Alonso. Au surplus, il positionne les GBC par rapport à ses rivales « débarquées » sur son terrain, à Montréal. Ni le BNC²⁸, ni le RWB, invités dans le cadre des festivités du centenaire, n'ont pu bénéficier d'un tel succès à Montréal, ni lors du festival, ni auprès de la presse étrangère.

²⁷ Le partenaire d'Alicia Alonso est Azari Plisetski, qui travaille avec l'étoile cubaine depuis 1963. Il a dansé dans une production de *Giselle* qui a remporté le Grand prix du festival International de la danse de Paris en 1966 (programme souvenir, GBC, 1967).

²⁸ L'expérience du BNC à Montréal à l'Exposition universelle de 1967 n'est mentionnée nulle part dans les rétrospectives de la compagnie. Neufeld (1996) mentionne que la compagnie y présente *Le lac des Cygnes* (p. 103). En revanche, on mentionne la représentation nationale qu'ils ont fait à Osaka en 1970 sans jamais faire allusion à leur passage à l'Expo de 1967 (programme souvenir, 1972-1973). Nous n'avons rien trouvé sur le RWB.

Plus particulièrement, le BNC est recalé dans sa présentation du *Lac des Cygnes*, en regard de « la présentation scénique de ses ballets » (Basile et Gingras, oct. 1967). Le BNC possède à son actif une longue tradition avec *Giselle* et se considérait le détenteur de la tradition classique au Canada²⁹. Encore une fois Mme Chiriaeff a affirmé l'importance de sa compagnie sur le territoire canadien, cette fois au détriment du BNC.

Au-delà de la démarcation de la compagnie par rapport à ses rivales, Pierre Dupuy, ambassadeur et commissaire général de l'Exposition universelle, s'emploie à mettre les GBC sur la sellette. Dans une lettre incluse au programme souvenir des GBC, il annonce : « De tous les continents viendront des danseurs et danseuses, accueillis, entre autres, par les Grands Ballets Canadiens qui s'apparentent aux meilleurs » (1967). Il omet de mentionner les deux autres compagnies canadiennes qui sont pourtant hôtes de la communauté internationale, au même titre que les GBC.

Sept ans plus tard, *Giselle* d'Anton Dolin revient sur la scène de la PdA. C'est l'année du 15^e anniversaire, mais aussi l'année d'une transition artistique et financière difficile. Pourquoi avoir choisi de remonter *Giselle* quand on sait les coûts exorbitants associés à sa production (décors, costumes et orchestre) ? Les décors et costumes sont issus de la première production, mais les musiciens assis dans la fosse d'orchestre doivent être rémunérés. Dans ces conditions quelle est l'économie réalisée ?

Peut-être s'agit-il pour les GBC d'affirmer encore une fois son habilité à présenter des grands classiques? De 1968 à 1974, la compagnie a fait sa popularité grâce à des œuvres de facture plutôt contemporaine. Il n'y a eu aucune présentation de ballets classiques du répertoire romantique (programmes souvenirs de 1968 à 1974). À ce titre, *Giselle* est une aubaine quand on sait combien une nouvelle production des œuvres monumentales coûte cher. Quand il s'agit de montrer son savoir-faire, il ne saurait y avoir d'économie de moyens. Mais les GBC vivent aussi au-dessus de leurs moyens.

²⁹ « Elle [Celia Franca] lui a insufflé la tradition du style anglais et du classicisme russe et aujourd'hui encore, le Ballet national est la compagnie qui travaille dans ce style en Amérique du Nord » (programme souvenir, BNC, 1980). *Giselle* est à leur répertoire depuis la saison 1952-1953 (programme souvenir, BNC, 1977-1978).

Suite aux difficultés financières, la compagnie aura besoin de montrer sa grandeur et son importance au pouvoir politique. Billington (fév. 1974) le prétend au début de sa critique de *Giselle* :

During this past weekend and on the weekend to come, Les Grands Ballets Canadiens shows why it is a ballet company of which the city, the province and the country can be justly proud. Additionally it is demonstrating why it should not be forced, through economic uncertainty, to curtail its programs at the whim of some bureaucrat who believes they should be made to sweat a little before their grants are given. The company has received national and international acclaim for its modern and rock dancing, but it has a cloudy reputation as a classical company. This cloudiness is not caused by poor dancing but by its absence from the classical field for some years now.

Qu'un journaliste interpelle les subventionnaires de cette façon laisse présumer qu'il est au courant de certaines relations des GBC avec les fonctionnaires. Il a été informé par des membres des GBC de certaines pressions exercées. Effectivement, la saison 1973-1974 a été entreprise sous de difficiles négociations avec le gouvernement du Québec auquel on demande de combler un déficit important et d'établir une politique de la culture.

L'appréciation et les penchants du public ont évolué suite au changement de cap des GBC. C'est à ce point flagrant que les critiques sentent le besoin de noter le décalage entre les goûts du public montréalais et des œuvres plus conservatrices (Brouseau ; Billington ; Suskind, fév. 1974). Le plus éloquent sur la question est Jacob Siskind (9 fév. 1974) :

Giselle has always been difficult to make acceptable to a modern audience. In the first act the heroine is supposed to be a sick girl, physically and mentally. In the second she comes back from the dead to dance a succession of variations that would give any normally healthy, but untrained person a heart attack from the sheer exertion. To fit these two incompatible aspects of *Giselle* together is so difficult that few companies and even fewer star dancers are willing to undertake a full *Giselle*.

Cela étant dit, la production « is presenting it with distinction » (Idem).

Giselle agit comme catalyseur auprès du gouvernement pour montrer la grandeur et la polyvalence de la compagnie. La production permet aussi de rappeler que les GBC sont les dépositaires d'une chasse gardée importante : celle d'une référence en matière de ballet classique au Québec. Le glissement des dernières années a pu donner l'impression

d'une orientation de son produit artistique vers la danse contemporaine ou le jazz. La compagnie a développé le goût de son public en ce sens. Elle est victime de sa réussite. Il lui faut maintenant se démarquer de la nouvelle troupe apparue dans le paysage québécois en 1972, Les Ballets Jazz Contemporains, et réaffirmer sa position de grande compagnie de ballet.

Un an plus tard, en 1975, le ballet est repris dans le cadre des spectacles d'été à l'Expo-Théâtre (Lanken, 1975). Encore une fois, il sert à créer un contraste avec des œuvres plus contemporaines. Cette fois, le ballet est présenté sous la direction et la planification artistique de Brian Macdonald. Le deuxième ballet au programme est une de ses créations d'orientation plus contemporaine et moderne: *Time Out of Mind*. Pour Brian, la compagnie « is almost comfortable at the moment [financially] » (Idem). Le choix de *Giselle*, à sa troisième reprise dans l'histoire de la compagnie, est de nature à protéger l'équilibre des finances des GBC.

Là encore, le ballet est bien reçu par la critique. Elle reconnaît la qualité supérieure de la version des GBC : « Les Grands Ballets' *Giselle* is perhaps the best being performed in Canada today and deserves the serious attention of all those who profess to like the classic repertory » (Galloway, 1975). Pour le critique, son succès est largement dû à la qualité des solistes : « It was the soloists however who turned the ballet into a stunning force » (Idem).

Lors du spectacle du vingtième anniversaire de la compagnie, on reprend encore *Giselle* avec Alicia Alonso. Sir Anton Dolin y tient le rôle du Duc de Courtland et Ludmilla Chiriaeff celui de la princesse Bathilde dans le premier acte (Howe-Beck, 1978). Ce sont tous deux des rôles de caractère qui relèvent davantage de la pantomime que de la danse.

Giselle aura été l'œuvre du répertoire romantique qui se sera avérée la meilleure garantie d'une place de grande compagnie de « ballet » dans le paysage canadien. Recyclée au fil du temps, la qualité de sa mise en scène, de sa chorégraphie et les générations de danseurs successifs auront assuré son succès et sa visibilité. Aucune autre œuvre complète d'une telle envergure n'est présentée sur vingt ans. Brian Macdonald aura bien essayé de monter *le Lac des Cygnes* mais des considérations financières auront obligé la compagnie à

reculer. À son époque, il n'est plus question de forcer à ce point les cordons de la bourse gouvernementale.

Depuis sa création, *Giselle* aura été le « pendant » classique des œuvres plus contemporaines de la compagnie. Sur une période de cinq ans, les créations et la vision de Fernand Nault vont propulser la compagnie vers une popularité nord-américaine incontestable, avec un répertoire de danse composé d'œuvres monumentales d'esprit néo-classique.

DES ŒUVRES MONUMENTALES DANS UN ESPRIT NÉO-CLASSIQUE

Carmina Burana

Carmina Burana est d'abord une œuvre musicale connue de tous les mélomanes. Elle a apporté la célébrité à son auteur Carl Orff (Honneger, 1995). L'œuvre chorégraphique qu'il en a tiré a consacré le talent de chorégraphe de Fernand Nault. Il avait rempli une première commande, réalisée avec sa version du ballet *Casse-Noisette*, mais son interprétation demeurait dans un registre traditionnel, en conformité avec l'esprit des grands classiques. *Carmina* va, au contraire, se révéler un symbole de modernité pour le bénéfice de la compagnie et un tremplin pour le chorégraphe. M. Nault (2005) explique lui-même les circonstances de sa reconstruction :

M. B. : j'aimerais que vous m'expliquiez dans quelles circonstances vous en êtes venu à créer *Carmina Burana*. Est-ce que c'est quelque chose qui a commencé à germer tranquillement ? Je sais que ça faisait un bout de temps que vous vouliez monter *Carmina Burana*, c'était dans votre tête depuis un certain temps, je crois ?

F. N. : En fait, je l'avais déjà fait au Kentucky pour l'opéra. Et quand je suis venu ici, c'était avant l'Expo 67, Mme Chiriaeff m'avait parlé de faire un ballet, une soirée entière avec un seul ballet. Mais le projet original c'était *Ti-Jean*. Elle devait le faire elle-même. Finalement elle m'a donné le projet. Moi, je ne le sentais pas du tout. Je lui ai dit : « Je ne peux pas ! » Alors elle a dit : « Bien, qu'est-ce qu'on va faire ? » Elle m'a dit : « J'ai correspondu en Russie avec le Kirov, ils sont prêts à venir monter *Don Quichotte*. » Alors je lui ai dit : « Ah non, c'est une erreur... ! » Alors elle voulait savoir ce qu'on pourrait faire

d'autre. Moi, je cherchais, je cherchais et je lui ai dit : « J'ai fait un ballet au Kentucky qui s'appelle *Carmina Burana*. Ce sont des poèmes du XIII^e siècle qui traitent de l'amour, du printemps... » Elle trouvait que c'était intéressant. J'ai fait la première partie, je lui ai montré et elle a trouvé ça formidable !

M. B : Est-ce que c'était la même version qu'au Kentucky ou c'était une nouvelle version que vous aviez travaillé ?

F. N. : C'était la même version.

M. B : Et là évidemment, avec son enthousiasme, vous avez continué jusqu'à la fin ?

F. N. : Oui.

Ainsi, M. Nault avait déjà ajouté la chorégraphie à son répertoire personnel. La monter pour une nouvelle compagnie constituait une occasion intéressante pour raffiner la première version. La direction artistique choisit *Carmina* pour tenter de présenter une seule œuvre durant un spectacle. Dans la nouvelle production, les costumes sont signés François Barbeau, les décors, Robert Prévost et Peter Hunt fait la conception d'éclairage. L'orchestre est dirigé par Vladimir Jelinek. Les deux premiers collaborateurs se sont inspirés de peintures et costumes de la renaissance italienne, plus particulièrement des toiles du peintre Botticelli, pour élaborer leur création. La production exige 175 artistes : 80 musiciens de l'OSM, 44 choristes, 40 danseurs et trois solistes chanteurs : Pierrette Alarie (soprano), Pierre Duval (ténor) et John Boyden (baryton). Le ballet dure exactement une heure. Il existe une version pour quatre pianos pour remplacer l'orchestre³⁰ (Gingras, 12 nov. 1966).

La conception du ballet suit la trame musicale de Carl Orff. Les chants sont divisés en trois parties, sections respectées par M. Nault : « Le premier [chant] traite du printemps, le deuxième comprend des scènes de taverne et le troisième est un hymne à l'amour. Le début, une sorte de prologue et la fin de l'œuvre invoquent le destin, auquel l'homme est soumis sans recours. » (programme souvenir, 1968-1969). Même s'il y a des thèmes, il n'y a pas de narration. On peut davantage parler d'évocation. *Carmina* veut dire en latin poème et *Beuron* est le monastère où on a trouvé les manuscrits (Honegger, 1995).

Le décor consiste, au début, en une immense roue centrale (la roue de la fortune) sise au milieu de ce qui semble être d'immenses ruines, images projetées sur cyclo. Les dessins

³⁰ Cette option permet d'envisager la présentation du ballet dans des endroits où les conditions ne permettent pas l'orchestre ou pour éventuellement diminuer les coûts.

se modifient au fil de la pièce pour devenir une forêt monumentale de branches touffues en forme de dôme qui se transforment en immenses fougères.

Le costume du début est une longue bure de moine. Couleur feu, elle couvre les bras jusqu'au cou. Un cordon sort de l'étoffe sous les côtes et se noue au centre du plexus solaire. Une cagoule complète l'ensemble : elle peut être relevée ou tomber sur les épaules. La tunique est unisexe et des collants complètent l'ensemble. Il n'y a pas de chaussons de pointe pour les filles. C'est le costume du prologue et du tableau final. Les chanteurs portent aussi la tunique et la cagoule. Ils sont disposés des deux côtés de la scène³¹.

Par la suite, les danseurs portent une tunique courte d'inspiration médiévale ; elle recouvre un chandail avec collants et chaussons. Les danseuses sont vêtues d'une robe à taille haute, finie en nid d'abeille, avec manches fermées aux coudes. Des appliques de fleurs bordent la jupe longue, sur les genoux, et d'autres arrangements floraux enroulent le chignon.

La célèbre partie du « Cygne rôti » montre le danseur (suspendu à une tige de métal tenu par deux danseurs en toge) recouvert d'une simple ceinture de danse de couleur chair. Un masque couvre sa tête de plumes et encadre les yeux pour tomber jusqu'aux oreilles.

Le ballet est présenté pour la première fois le 12 novembre 1966³². Avec le recul du temps, plusieurs experts et journalistes continuent à écrire que la création remonte à 1967. La confusion s'explique par le fait que le ballet a eu un immense succès auprès d'un large public dans le cadre des activités reliées à l'Exposition universelle de l'été 1967. À ce moment-là, il avait frappé l'imagination des spectateurs.

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; Gingras; Johnson, 1966). Malgré un grand nombre de participants, la

³¹ Selon les photos, cette disposition semble avoir été celle du début seulement. Les versions plus récentes ne montrent pas la disposition des chœurs sur la scène (Bibliothèque de la danse).

³² La version que nous avons visionné aux fins de ce travail pour les descriptions est celle de mars 1990 à la PdA, la seule disponible dans les archives de la Bibliothèque de la danse.

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 phère artistique est exceptionnelle: autant les solistes que le choeur 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, nov. 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. Les moindres détails révèlent des exploits à tous les niveaux de la production :

Quand on a monté *Carmina*, c'était absolument splendide, se souvient Nicole Martinet. J'avais trouvé un tissu comme Madame le voulait, mais il fallait le faire venir de Lyon. Vous savez combien j'ai commandé de tissu ? Huit cents mètres ! Et je n'ai jamais eu mal aux genoux comme cela, parce qu'on était obligé de travailler à genoux. On ne pouvait pas couper. Pour les moines, c'était de grandes capes et des capuchons qui avaient une immense circonférence; mais le résultat, c'était incroyable!
(Forget, 2006, p. 401)

Sydney Johnson (1966) mentionne qu'une version musicale avait été présentée par l'OSM au Forum un an auparavant. À la représentation, l'enthousiasme de la foule est palpable. Avec la version dansée, on « voit » en quelque sorte la partition mise en scène. Il est impressionnant d'assister à un spectacle total. Le journaliste mentionne que la salle Wilfrid Pelletier de la PdA a été remplie à pleine capacité les deux soirs de représentation du ballet³³. Aucun journaliste ne parle de la réaction du public. La popularité par la suite permet de penser qu'il en fût de même lors de sa création. Quand le ballet est présenté en 1966, il est déjà prévu qu'il fera partie de la programmation des GBC dans le cadre du Festival de danse de l'Exposition universelle (Nault in Gingras, 12 nov. 1966). Si le public avait mal réagi, nul ne sait si la direction artistique aurait décidé de présenter autre chose pour « Terre des Hommes ». Quoi qu'il en soit, le spectacle est bien rodé pour le Festival Mondial de 1967, six mois plus tard.

³³ On parle donc de 6 000 personnes. Notons qu'à l'époque, l'OSM tente d'élaborer des stratégies pour renouveler et développer un nouveau public. Participer à un tel événement est avantageux pour les deux institutions en manque de « jeunes » spectateurs mais aussi il s'agit d'amener un public francophone à la PdA (Duval, pp. 318-322).

Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'Exposition universelle a un caractère symbolique important pour les GBC : montrer leur savoir-faire à la face du monde. En ce sens, *Carmina* remplit sa mission. La critique en général répète les mêmes observations qu'en 1966 sur la qualité du ballet (Johnson et Potvin, 1967) et elle mentionne l'achalandage impressionnant (Potvin, 1967). La réception du public semble être très positive :

M. B. : Est-ce que tu te rappelles quand vous l'avez fait à l'Expo 1967?

S. B. : Je me souviens de l'avoir dansé.

M. B. : Est-ce que tu te souviens de la réception du public, de l'impact ?

S. B. : Toujours, toujours, toujours, des ovations. Les gens adoraient ça. C'est pour ça qu'on l'a fait justement à l'Expo-Théâtre longtemps. (2005)

Pourtant, certains experts ne sont pas de cet avis. Entre autres, Basile (1967) revient sur son premier jugement :

La chorégraphie de Fernand Nault cependant, mieux connue donc mieux vue, nous a paru quand même manquer un peu de richesse. Fernand Nault se répète souvent ; son vocabulaire d'une part manque un peu d'imagination. D'autre part, il semble sous estimer un peu ses danseurs. Sans doute, il est bon d'aimer le travail propre, et mieux vaut une demi-pointe juste qu'une pointe vacillante, mais un juste équilibre devrait être trouvé. En bref, l'appareil chorégraphique ne rend pas toute justice à la musique et au texte. Je pense que Fernand Nault devrait reprendre la partie du ballet intitulé « Sur la pelouse ». Il devrait également veiller à ne pas être esclave d'une musique dont il calque les rythmes avec un peu trop de perfection dans la monotonie.

Le critique aurait préféré une chorégraphie plus audacieuse comme le fait Maurice Béjart en Europe au même moment³⁴. D'ailleurs ce critique, va manifester, tout au long de sa carrière, son désir de voir des œuvres plus « modernes » de la part des GBC : « Il était sympathique à l'égard du travail que nous faisons mais en même temps très critique... il voulait constamment que ce soit plus contemporain » (Luft, 2005). Mais est-ce réaliste, compte tenu de la maturité du public montréalais, pour l'instant heureux de se laisser

³⁴ La critique le considère comme un artiste qui révolutionne l'esthétique du ballet depuis quelques années. : « Bejart is less of a choreographer than a man of the theatre, groping towards new forms. His ballets have the touching clumsiness of primitive machinery : it is easy to laugh at them, but future inventors, as they soar into the sky, may well look back at them with respect and amazement. » (Bland, 1985, p. 34). Rappelons aussi que la critique montréalaise fait ce rapprochement lors de la présentation de 1969 à Montréal.

bercer par une œuvre grandiose, moteur de son exaltation ? M. Nault lui-même qualifie son travail chorégraphique sur *Carmina* de « pas vraiment “moderne” : c’est de la danse classique stylisée... » (Nault in Gingras, 15 fév. 1969).

Le critique révisé cruellement son jugement comme d’autres émettent de sérieuses réserves sur les qualités artistiques du ballet. Ce sera le cas de Linde Howe-Beck (2005) :

M. B. : And what do you think about, *Carmina*?

L. H. B.: *Carmina Burana* was again good for the company but it's not much of a ballet. But the public liked it and again... are we talking about « good » in the artistic sense or are we talking about « good » in the sense of building a company?

M. B. : In the sense of building a company.

L. H. B.: So I think *Carmina* was really important. It was important in the sense of building a company, but for sure wasn't important in the sense of artistic. (2005)

Ou:

Ses [Orff] idées sur l'énergie originelle et le destin impenetrable ne furent guère mieux servies dans le *Carmina*. La cour d'amour ressemblait à une soirée chez les Médicis dans une opérette du théâtre du Châtelet et l'ombre de la « roue » ne planait pas au-dessus des danseurs. Mais le Cygne (*sic*) mourant fut admirable. (Koenig, 1980)

Quoi qu'il en soit, le ballet va frapper l'imagination populaire et permettre aux GBC de se produire en Europe. Fernand Nault (2005) confirme:

M. B. : On a parlé de *Carmina*, est-ce qu'il serait juste de dire que vous avez fait la première tournée européenne après l'Expo 67, parce que vous aviez eu du succès à l'Expo 67 avec *Carmina Burana* ?

F. N. : Oui, tout à fait.

M. B. : Est-ce que, parce que vous aviez eu du succès à l'Expo 67, Mme Chiriaeff a pu obtenir une subvention pour aller en Europe ?

F. N. : Les gens ont été emballés. Ce sont les gens du gouvernement qui sont venus voir *Carmina* et qui ont dit qu'il fallait absolument présenter ça en Europe ; les gens du gouvernement fédéral.

L'écart entre l'opinion de certains journalistes et le succès populaire de *Carmina* peut s'expliquer de plusieurs façons. Il est indéniable que la production est spectaculaire. La musique, à elle seule, impressionne. Entendre la partition avec cœur, solistes et orchestre est une expérience en soi. Rajouter une chorégraphie axée sur les effets de groupe, comme l'énonce la partition, sur certains effets virtuoses (le Cygne rôti) et collée aux intonations

musicales offre une impression d'entrer dans un autre univers, celui d'un paysage bucolique, à cheval entre les périodes du Moyen-Âge et de la Renaissance. L'expérience sensible du spectateur est décuplée à tous points de vue.

Comme le souligne la critique, l'œuvre a une cohérence sous tous ses aspects. Rappelons qu'au-delà de son talent de chorégraphe, M. Nault est un artiste au sens musical affiné et il est doté d'un sens religieux. Ses qualités sont de nature à créer une chorégraphie empreinte de ces deux caractéristiques. Son objectif n'est pas d'être spectaculaire avec la danse mais de rendre hommage à l'œuvre musicale. Il privilégie l'expression à la technique. La musique inspire toujours la chorégraphie. Le reproche de ne pas être allé assez loin sur le plan chorégraphique le rattrapera lors de la tournée européenne alors que les spectateurs ont une longue tradition des productions spectaculaires.

Le succès des GBC avec *Carmina* et *Giselle* vient de confirmer plusieurs éléments : son statut de compagnie très populaire, sa renommée prestigieuse au Canada, non seulement pour son répertoire classique mais aussi pour sa capacité de se montrer moderne et grandiose. Jamais, au Canada, une compagnie de danse n'a présenté une œuvre de si grande envergure en joignant musique de grande qualité, danse sobre bien que spectaculaire et conception artistique exceptionnelle avec des artistes de la scène, toutes disciplines confondues.

Dans ces circonstances, le produit va symboliser à l'étranger la vitalité canadienne : « l'un des plus beaux spectacles produit au Canada » (Gingras, 1968). L'artistique et le politique se servent mutuellement. Lorrain (1973) résume ce compagnonnage profitable aux deux partis :

Celle-ci [l'Expo], disposant à l'exaltation, avait servi *Carmina*; *Carmina*, par sa splendeur, avait éminemment servi l'Expo. L'une et l'autre semblaient avoir été conçues dans le même esprit : emballer, griser par les voies pas toujours contradictoires – souvent même complémentaires – de la qualité et de la facilité; les voies mêmes du « best-seller ». (1973, p. 155)

Ce nouveau statut risque de donner à la compagnie une plus grande marge de manœuvre pour négocier ses subventions et financer ses déficits, comme semble le penser le journal *La Presse* (oct. 1968) : « ... un déficit de 16 778 \$ peut être considéré comme raisonnable dans le cas d'une compagnie de l'envergure de celle des Grands Ballets. » Dorénavant, on

comprend, dans les officines politiques, que de grandes productions exigent beaucoup d'argent. Il y a un prix à payer pour se donner de la publicité internationale via ses institutions artistiques. Les gouvernements se moulent aux exigences de la chose artistique en même temps que la population s'éduque pour les apprécier et que les GBC aiguisent leur capacité à négocier avec les deux.

Pour les célébrations des dix ans de la compagnie, *Carmina Burana* obtient encore le prix de popularité. Les critiques continuent d'encenser le ballet et confirment l'interprétation précédente à l'effet que rien n'avait été réalisé de pareil au Canada : « undoubtedly an outstanding achievement in Canadian ballet history » (Johnson, 1968) ; « *Carmina Burana* l'un des plus beaux spectacles produit au Canada » (Gingras, 1968). M. Nault a prétendu lui-même que c'est une première en Amérique.

Le gala se clôt par une allocution du premier ministre Daniel Johnson. Il rend hommage à Madame Chiriaeff et à sa compagnie (Johnson et Gingras, 1968). Le pouvoir politique est heureux de s'associer à tant de popularité et doit se dire que son argent est plutôt bien investi pour l'instant.

Le ballet est encore présenté en février 1969 mais maintenant inclus dans la trilogie les *Trionfi*, préparée par les GBC pour la tournée européenne. La critique tente un certain rapprochement entre les pièces. En comparaison avec les deux autres, *Carmina Burana* est la plus au point à cause de son « âge » au sein de la compagnie, elle s'avère aussi la « chorégraphie la plus dansante des trois » pour Basile (1969), « la moins intéressante des trois » pour Gingras (22 et 24 fév. 1969) et finalement, elles sont toutes trois différentes pour Heller (fév. 1969).

Lors de la tournée européenne, *Carmina* est présenté à Lyon, Londres et Bruxelles puis, lors des derniers jours, à Paris. Les commentaires des critiques sont aussi mitigés qu'à Montréal au sujet de la trilogie. Comme à Montréal, le public est réceptif et répond très bien à *Carmina*. Du point de vue des danseurs, *Carmina* est un succès en Europe :

S. B. : Les critiques sont toujours plus pointilleux parce qu'ils doivent écrire, tandis que le public reçoit ce qu'on lui donne. Alors, on lui donne notre cœur. Les danseurs dansaient « fantastic ». Alors, que tu tombes après, pendant ou après ta pirouette, c'est pas si important si tu l'as fait avec du cœur. Si tu

l'as fait en étant tout nerveux, c'est sûr que c'est plate à regarder. Comme je dis, danser avec Armando Jorge, Richard Beatty, avec Vincent, c'était tout un « cast » fantastique. (2005)

On peut donc conclure que l'impact de *Carmina Burana* sur la réussite et la reconnaissance de la compagnie est un succès populaire. Peu importe son lieu de présentation, on apprécie les danseurs, les chanteurs et l'orchestre des GBC mais les experts questionnent la valeur artistique du ballet. La consécration populaire est sa plus grande force. La compagnie fera tout pour maquiller ses ratés européens qui, de toute façon, ne pourront jamais entacher son succès.

En novembre 1972, à l'aube d'une autre crise financière, le ballet est repris (Gingras, nov. 1972) avec le même enthousiasme. Une large partie de l'auditoire est attiré suite au succès de *Tommy* ; la compagnie rejoint un nouveau public (Idem). Les danseurs y sont toujours acclamés :

L'effectif actuel des Grands Ballets (composé de « piliers » encore jeunes et très en forme et d'une quantité de nouveaux visages) l'exécute et l'interprète avec exactitude et vie et, tour à tour, tendresse, humour et émotion. Ces textes [...] trouvaient hier leur prolongement dans les mouvements, dans les moindres gestes et dans les expressions de visage des danseurs. (Idem)

Lors de ses dernières représentations cumulées de façon suivie jusqu'en 1973 à l'Expo-Théâtre, le ballet a été produit plus de 136 fois avec ou sans orchestre, chanteurs et chœur (Lorrain, 1973, p. 213).

L'année 1976 marque les dix ans de Fernand Nault avec la compagnie. *Carmina* est présenté de nouveau en novembre sous la gouverne de Brian Macdonald, avec le second acte du *Lac des Cygnes*. Là encore, le ballet ne semble pas avoir perdu de sa vitalité mais les critiques, pour la plupart des nouveaux dans leur journal respectif, ne s'entendent pas sur l'intérêt du ballet : Siskind (1976) trouve le ballet plus ou moins bien exécuté mais somme toute le qualifie de bonne représentation; Dagenais (1976) est dithyrambique; Galloway (nov. 1976) est vitriolique. Les années passent mais le ballet garde toujours la même étiquette : apprécié du public mais il ne l'est pas de toute la critique. Cela n'empêche pas Brian Macdonald de l'amener en Amérique du Sud où le ballet aura été « l'événement majeur » (*La Presse*, 1977).

Ainsi, nous avons un parfait exemple de succès populaire, nonobstant les réserves répétées de certains experts. Malgré tout ce que l'on a pu en dire, ce ballet aura fait naître toute une génération d'adeptes de la danse, probablement la première en importance chez les francophones du Québec. Il aura traversé le temps sans jamais manquer de susciter de l'intérêt; il aura permis la reconnaissance chez nous d'un chorégraphe québécois considéré talentueux, au-dessus des commentaires acérés d'une certaine critique désireuse de l'orienter dans une direction que M. Nault ne considère pas conforme à ses aspirations. Il aura été à l'origine du déclenchement d'un processus d'organisation de toute une compagnie pour conquérir l'Europe. Jamais auparavant, un ballet n'aura flatté l'ego du pouvoir politique à ce point. Le ballet a aussi scellé la destinée des GBC en lien avec celle de Fernand Nault.

Carmina Burana est probablement le ballet le plus significatif pour le Québec du XX^e siècle. Il est presque superflu de mentionner qu'il a été présenté lors des festivités du 25^e anniversaire des GBC (programme de soirée), lors des 25 ans de M. Nault avec la compagnie en 1990 (Doyon, 2007) de même qu'au 40^e anniversaire de la fondation de la compagnie (programme souvenir).

D'autres œuvres de Fernand Nault auront également eu une destinée significative mais jamais elles ne traverseront le temps comme l'a fait *Carmina Burana*. Cela étant dit, il demeure important de les reconnaître car elles ont eu un impact spécifique bien que ponctuel sur notre identité culturelle. La prochaine création significative de l'histoire des GBC est *Symphonie de Psaumes*.

Symphonie de Psaumes

Le ballet *Symphonie de Psaumes* est une œuvre expérimentale présentée une première fois dans le cadre des ateliers chorégraphiques de la compagnie, les 5, 6 et 7 novembre 1969, au théâtre de l'Université George Williams³⁵ (Gingras, nov. 1969). L'œuvre est chorégraphiée sur les psaumes du Vulgate, chantés en latin et la musique est composée

³⁵ Devenue par la suite l'Université Concordia.

par Igor Stravinsky en 1930. Tout comme *Carmina Burana*, le ballet porte le même nom que l'œuvre musicale.

Nous ne savons rien des costumes utilisés à la création de l'œuvre. Par contre, il est possible d'affirmer que, à la PdA, les filles portent un léotard noir et des collants roses sans pieds (*The Gazette*, 14 fév.). À l'Oratoire : « Un changement de dernière heure nous vaut rien d'autre que la vitrine d'une boutique pour jeunes : jeans, jumps-suits, puncho » (Gingras, mars 1970). Les éclairages sont signés Nicholas Cernovitch . Les décors sont constitués des lieux, c'est-à-dire une scène dont les rideaux relevés montrent à nu les coulisses du lieu théâtral.

Sa conception découle des temps financièrement difficiles de la compagnie mais aussi de l'intérêt du chorégraphe pour cette musique :

F. N. : On revenait d'Europe, après la première tournée européenne de 69. On était très à court de fonds, alors j'ai pensé de faire *Symphonie de Psaumes*, très dépouillé, pour nous aider.

Et Ludmilla a dit : « Il y a un manque d'argent ! »

M. B. : Mais d'où vous est venu l'idée de faire ce ballet-là ?

F. N. : La musique ! J'aimais la musique. (2005).

Il s'agit de trois psaumes traités chacun à sa façon par le chorégraphe : le premier mouvement est une prière pour le rachat des fautes des chrétiens, le deuxième est une proclamation de foi envers le Seigneur et le troisième, un chant d'action de grâce (programme de soirée, 1972).

Il est repris à la PdA en mars 1970. Gingras (21 mars) et Siskind (23 mars) disent sensiblement la même chose. Ils soulignent principalement sa sobriété et son économie d'effets :

Symphonie de Psaumes est un ballet austère (comme la musique qui l'a inspiré) avec ses mouvements bien calculés et ses longs moments d'immobilité, son minimum de costumes (torses nus pour les garçons) et sans autre décor que l'arrière-scène du théâtre. Il y a là-dedans une sorte de dépouillement rappelant Béjart, mais cela reste foncièrement une œuvre signée Fernand Nault, c'est-à-dire au service de la beauté plastique.
(Gingras, mars 1970)

La chorégraphie joue avec les effets de groupe de fidèles recueillis et les mouvements du corps dans des attitudes de prostration et de prière. Les genuflexions abondent, les yeux

montent vers le ciel et implorent Le Tout-Puissant. Il s'agit d'une chorégraphie à 13 danseurs.

La compagnie ne s'est pas produite sur scène depuis son retour d'Europe, sauf en ce qui concerne l'atelier chorégraphique dont nous avons parlé. L'argent manque terriblement dans les coffres si on en croit les explications de M. Nault. Donc, il s'agit de créer un ballet « économique ». Symboliquement, il reflète la sobriété du chrétien mais aussi celle non moins importante de la période de pénitence imposée par les gouvernements à Ludmilla : un temps de carême artistique. La compagnie a été diminuée de 41 à 30 danseurs. La sobriété de la chorégraphie reflète le climat de morosité qui règne au sein des GBC.

La présentation à la PdA constitue une bonne mise en forme pour affronter le plateau d'un lieu de culte froid et immense, l'Oratoire St-Joseph. La projection des danseurs mise à l'épreuve à la salle Wilfrid Pelletier n'en sera que plus travaillée de façon à habiter les tréteaux montés dans la nef de l'Oratoire pour l'occasion. La réception du ballet par le public de la PdA « a partisan audience cheering enthusiastically » (Siskind, 1970) a ouvert la voie à l'intérêt et à la curiosité du public. Dans la Basilique de l'Oratoire, les GBC feront salle comble, trois soirs de suite, durant la semaine pascale.

Qu'est-ce qui a permis une telle incursion dans un lieu de culte comme l'Oratoire alors que l'autorité de l'Église catholique du Québec a résisté devant la pratique et la présentation de la danse pendant trois siècles³⁶? Les années 1945-1960 montrent des signes d'essoufflement du clergé. Dans les années 70, l'ambivalence de l'église se traduit par une laïcisation de ses institutions et par de profonds changements sociaux. Un certain malaise est manifeste dans le communiqué du mois de mars 1970 diffusé par le conseiller artistique de l'Oratoire, le révérend père Paul Leduc, c.s.c.. Il tente de justifier la venue des GBC dans un lieu saint :

Il n'y a pas si longtemps chez nous des pasteurs tonnaient du haut
de leur chaire contre l'immoralité de ce qu'ils appelaient les

³⁶ La démonstration n'est plus à faire de l'aversion qu'ont eu les édiles religieux en regard de la danse dès les débuts de la colonie jusqu'au milieu de XX^e siècle. De bons exemples sont exposés dans le livre de Tembeck, *Danser à Montréal* (1991, pp. 12 à 15). En revanche, la vindicte au temps de Mme Chiriaeff n'est pas si forte qu'elle-même veut bien le laisser paraître. Rappelons que certains religieux ont démontré dans le passé une ouverture significative à la danse, en sollicitant Ludmilla comme professeur de ballet à la fin des années 50.

danses modernes, tandis que des aumôniers d'écoles, des religieuses organisaient des bals de « graduation » ou de petites sauteries hebdomadaires dans les salles paroissiales. Et on peut estimer que souvent pour des motifs différents, les deux tendances pouvaient avoir raison. (Forget, 2006, p. 438)

Le diocèse de Montréal se montre progressiste en ce qui concerne la possibilité de livrer un message religieux par la danse et dans un lieu de culte de surcroît. L'initiative est indirectement encouragée par Ludmilla. Elle a invité Monseigneur André-Marie Cimichella (Évêque auxiliaire du Diocèse de Montréal et Curé de la Cathédrale de Montréal) à assister à l'atelier chorégraphique de l'automne 1969. Il est ravi de la présentation et propose à Mme Chiriaeff la tenue de *Symphonie de Psaumes* dans une église :

J'étais très heureux d'assister à votre représentation du 7 novembre dernier. Assurément c'est votre ballet pour les psaumes qui m'a le plus impressionné. Bien sûr la musique de Stravinsky se passe de commentaires. La chorégraphie et les mouvements étaient très bien travaillés et très près de la perfection. C'est mon opinion qu'avec des costumes appropriés, ce ballet pourrait se présenter dans une église. [...] Je suis à votre entière disposition pour continuer ce dialogue. (Idem, p. 437)³⁷

Mme Chiriaeff saute sur l'occasion pour frapper l'imagination populaire. Le moment est important pour elle: « Je sais que Madame a toujours souligné l'importance de ce spectacle à l'Oratoire. Elle a toujours cité ses débuts au Québec où on lui reprochait ses costumes, etc... Donc, pour elle, c'était l'acceptation finale de la part du pays » (Warren, 2005) ; « D'avoir fait ça à L'Oratoire, pour elle, c'était LE grand succès. C'était la victoire. La victoire qui montrait que la danse n'est pas nécessairement sexuelle, provocatrice, péché » (Belinsky, 2005). À notre avis, l'allusion aux persécutions de l'église, récurrente dans les différents discours de Ludmilla, constitue une des « enflures » destinées à forger sa légende pour mousser son image de femme forte et déterminée. Cela dit, la caution ecclésiastique vient renforcer la raison d'être de sa compagnie comme moteur de développement culturel.

Danser à l'Oratoire revêt un caractère symbolique pour la compagnie. Les GBC feront tomber certains préjugés. Une deuxième fois, ils seront considérés comme un des moteurs

³⁷ Lettre adressée à Mme Chiriaeff le 10 novembre 1969.

de la modernité de la même façon que l'Église souhaite entrer dans ce courant en accueillant les GBC.

Le clergé qui a pendant longtemps décrié la danse, lance maintenant le message contraire. Il accueille une compagnie de ballet; la danse est une activité qui peut susciter le recueillement : « All the spirit of the ecumenical movements could be found in the presentation by the Grands Ballets Canadiens at the Oratoire last night » (Heller, 26 mars 1970). La mise en scène de M. Nault est éloquente : les danseurs sont assis dans le public. Puis, ils avancent vers le chœur et leurs gestes donnent à penser qu'ils prient avec leur corps : « instead of praying in whispered words, they prayed with their bodies. » (Idem). Pour l'occasion on a habillé les danseurs comme à la ville, sans torsos nus :

Pour l'Oratoire, on a eu des genres de tuniques. C'était un peu plus habillé. On l'a essayé et, ce qui est arrivé c'est qu'on l'a répété à l'Oratoire et quand on l'a répété la première fois c'était sans costumes. C'était juste pour l'emplacement rapide. Il y en avait qui étaient en jeans, d'autres d'une autre manière. M. Nault a aimé ça! Il a dit que ce serait fantastique de faire comme ça. (Belinsky, 2005).

Les GBC qualifient l'événement d'« historique » (programme souvenir 1971-1972); la journaliste Zelda Heller (26 mars 1970), dans son enthousiasme, clame que la présentation est « probably the first example of danced worship in North America, if not in the whole western hemisphere... » Est-ce exact ? C'est difficile à dire. Par contre, l'hyperbole cherche à montrer le caractère inusité et avant-gardiste de l'événement. La population conviée au spectacle semble apprécier l'expérience :

J'ai été impressionné par la qualité du concert. L'atmosphère de l'église est propice pour une telle représentation. Certains peuvent penser que c'est sacrilège, mais je crois que c'est fait dans un authentique esprit de prière. De telles expressions artistiques ne doivent pas être réservées uniquement au milieu profane. (une étudiante, 17 ans, in Leduc, 1970, p. 28³⁸)

Pour la communauté artistique, le revirement de situation est important. La danse ne peut plus être taxée de perverse, puisque le clergé l'accepte, la cautionne et même reconnaît en elle une forme de prière et de communication avec Dieu. Dans le Québec des années 70,

³⁸ Cette citation est une parmi une douzaine d'autres en ajout d'un article sur la représentation dans la revue l'*Oratoire* de juin 1970, toutes élogieuses sur la qualité du spectacle et ravies de l'expérience vécue dans un lieu sacré.

c'est aussi une tentative de l'Église, elle-même en grand bouleversement depuis un certain temps, de montrer son ouverture aux médiums artistiques et aux réalités changeantes de la société. Dans l'édition de *l'Oratoire* du mois de juin 1970, les dirigeants de l'Oratoire justifient leur choix par un long exposé sur ce que peut signifier la danse dans ses manifestations péjoratives. Ils expliquent comment la danse est présente dans la bible, dans l'église primitive et dans l'esprit de Vatican II. L'article se termine avec une ouverture sur des projets de même nature pour l'avenir :

Avec l'apport pour l'Art des connaissances, du métier, des ressources des maîtres du ballet, nous croyons qu'il est heureux de faire des expériences du genre de celle que l'Oratoire a tentée pour que cette forme de beauté puisse un jour s'insérer de plein droit dans le culte de Dieu. (p. 28)

Encore une fois, deux partenaires lient des intérêts divergents mais complémentaires pour arriver à leur fin. Alors que *Carmina* a frayé avec le pouvoir politique, *Symphonie* se lie au pouvoir ecclésiastique. Quant aux GBC, ils ont accompli un tour de force : faire parler d'eux d'une autre façon à un moment où la compagnie a des budgets restreints et un nombre de danseurs largement réduit. *Symphonie de psaumes* est la seule création de la saison 1969-1970 (Cooke, 1970). Elle a pourtant valu son pesant d'or de visibilité. M. Nault pense déjà à une autre oeuvre à présenter à l'Oratoire « mais cette fois, ce sera un ballet vraiment pensé en fonction du lieu » (Gingras, 1970). Le projet n'aura pas de suite. Maintenant, le contexte de présentation et le moment d'euphorie passés, le ballet ne constitue plus une oeuvre si inspirante.

Symphonie est présenté lors d'une tournée dans les provinces maritimes. Il ne provoque pas un très grand enthousiasme (Pierce, 1970). Affublé de sa réputation d'événement historique dans le programme des GBC, il ne rencontre pas les attentes des spectateurs, appâtés par une telle présentation. Hancox (1971) prétend même que, sorti de son contexte environnemental, il ne suscite plus le même intérêt.

Lors de sa reprise à la PdA en février 1972, à la soirée anniversaire des 20 ans de Madame Chiriaeff au Canada, qui se veut aussi un hommage au compositeur Igor Stravinsky, le ballet conserve le même décalage : « ...it suffers somewhat from being taken out of that original setting » (Heller, 1972). Le programme de la soirée ne le qualifie plus de moment historique même si le public de Montréal a vu le ballet à l'Oratoire ou en a entendu parler

avec ferveur. Sa présentation suscite une certaine déception ; le momentum est maintenant passé. Sasha Belinsky risque une autre explication :

Moi, j'ai trouvé l'œuvre vraiment belle et bien faite. Peut-être que c'était pas aussi populaire dans les théâtres. C'est peut-être la raison pour laquelle on l'a fait moins souvent. C'était plus religieux... On faisait des choses plus difficiles au point de vue technique, des choses à genoux, par terre, un petit peu moderne. Non, c'est la musique elle-même : *Symphonie de Psaumes*. Ce sont des psaumes, c'est-à-dire de la musique religieuse. Déjà, peut-être d'écouter la musique, il y en a qui sont plus portés vers : « Oui, j'aime ça », tandis que d'autres : « C'est quoi ça! » ; tandis qu'à l'église, c'est sûr que c'est sa place. (2005)

Mme Chiriaeff en est encore à recycler des ballets car les subventions continuent de stagner aux trois palliers de gouvernement et la crise financière persiste depuis deux ans. Il semble qu'elle n'avait pas le choix de se rabattre sur un répertoire déjà connu du public.

Symphonie de Psaumes ne sera plus jamais représenté dans le parcours artistique des GBC³⁹. Cela étant dit, sa valeur symbolique restera à jamais dans le parcours historique de la compagnie comme étant l'œuvre qui aura fait entrer la danse dans « l'antichambre québécoise du royaume du Seigneur ».

En l'espace de cinq ans, Fernand Nault arrive à frapper l'imagination populaire à deux reprises de façon significative et à provoquer des alliances bénéfiques avec des acteurs sociaux importants du Québec. Néanmoins, l'œuvre de son répertoire de chorégraphe qui les dépassera toutes en termes de retombées sur la compagnie et d'impact social est à venir.

Tommy

En 1970, la société québécoise vit les soubresauts de l'action felquiste et subit les tendances hippies ou le « Flower Power » en force aux États-Unis tandis que la compagnie des GBC tente de s'implanter avec plus de force à la PdA⁴⁰. Pour se faire,

³⁹ À noter que les GBC présentent une soirée en hommage à Stravinsky en mars 1982. Le ballet *Symphonie de Psaumes* n'apparaît pas au programme.

⁴⁰ Il semble que ce désir soit en lien avec la diminution des subsides de la compagnie à la saison 1969-1970 : « Rentrée au Canada en pleine austérité, après l'euphorie d'un voyage de neuf semaines à travers les

Ludmilla a besoin d'un ballet susceptible de drainer de nouveaux publics. Elle espère trouver une œuvre significative pour intéresser les jeunes générations à la danse. Forget (2006) parle d'une conjoncture d'événements et de phénomènes générationnels :

M. B. : Est-ce que Mme Chiriaeff vous a mentionné pourquoi *Tommy* est venu dans le décor ?

N. F. : Elle, elle dit ce que ses enfants écoutaient et qu'elle se sentait loin. Je pense que c'est une rationalisation après coup. Je me dis qu'elle avait comme des antennes et elle voulait aller chercher un autre public. Alors, elle s'est embarquée avec *Carmina* et ceci avait amené un peu d'autre monde. Il est possible – parce que les enfants me le disent aussi, il y avait le sous-sol refait pour eux, alors ils s'installaient là et écoutaient de la musique. Elle descendait, apportait le café, venait jaser – elle était horrifiée d'entendre cette musique-là mais en même temps, elle se disait : si je veux continuer de former le public, il faut qu'on regarde ça. J'imagine que c'est là qu'elle a parlé à Charlebois, à Plamondon. Elle me dit : « Plamondon est venu chez nous dans le sous-sol. » Basile a dû arriver un peu à la même époque en disant qu'il avait vu quelque chose d'intéressant, et avec Nault ils ont commencé à regarder s'il y avait quelque chose à faire pour finir par : Essayons ! (2005).

S'implanter sur une base permanente à la PdA n'est pas chose facile. Le couple Luft-Chiriaeff caresse l'idée d'offrir une série d'abonnement annuel :

M. B. : J'ai lu un livre qui a été écrit par Jacques Benjamin (1999), qui, semble-t-il, a été proche des GBC. Il prétend que c'est Mme Chiriaeff qui pouvait obtenir pour une première saison une série d'abonnements à la Place des Arts et qui voulait qu'il y ait un « hit »; qu'il y ait vraiment quelque chose qui porte, pour que ça incite les gens à s'abonner. Est-ce que vous croyez que cette histoire est vraie ?

U. L. : Les séries d'abonnements, si quelqu'un en voulait une, c'était plutôt moi.

M. B. : Ah bon !

U. L. : Parce que j'essayais d'établir une permanence... Ce qu'on a fait aussi à l'Expo-Théâtre en été.

M. B. : Première campagne d'abonnements avec quatre séries de spectacles à la Place des Arts en 1971 ? Création de *Tommy*, *Hip and Straight* principalement ?

U. L. : Oui, Ludmilla a sûrement voulu établir une permanence pour avoir plus de présence à Montréal mais c'était aussi un vœu commun qui rentrait de toute façon dans nos objectifs. (2005)

capitales, la compagnie vit ses subsides diminuer. La troupe cherchait sa voie. En consultation avec plusieurs experts, il fut convenu qu'elle devait s'identifier davantage à la métropole et par conséquent y être plus présente » (extrait de la réunion générale annuelle des GBC, rapport du Directeur général, 4 oct. 1973, FALC).

M. Nault déclare au sujet de *Tommy* : « Les Grands Ballets ont décidé d'élargir leurs horizons et du même coup leur public. Je crois que cette saison nous en avons pour tous les goûts » (Nault in Gingras, 17 oct. 1970).

Tout comme les œuvres précédentes de Fernand Nault (2005), la musique va être le moteur de la création de *Tommy* :

M. B. : Qu'est-ce qui vous a plu dans *Tommy*? Comment a germé l'idée de *Tommy*?

F. N. : C'est Jean Basile, critique au *Devoir*, qui a ouvert la porte de mon bureau et a dit : « As-tu déjà entendu parler de *Tommy* ? » J'ai dit : « *Tommy* quoi ? » Alors en rentrant à la maison le soir, je suis passé par le magasin et j'ai acheté le disque, je l'ai écouté et j'ai dit : « C'est fantastique ! » J'ai tout de suite aimé la musique!

M. B. : Donc, vous l'avez soumis à Mme Chiriaeff ?

F. N. : Oui. On voulait former un comité artistique pour la conception des décors, des costumes ainsi que pour le montage visuel (extraits de film : Prologue, Ouverture, Brake the mirror). Il y avait Henri Barras comme conseiller artistique et un sculpteur, dont je ne me souviens pas du nom, qui devait s'occuper des décors. Mais il n'arrivait pas à trouver le concept qui correspondait au ton de l'œuvre.

M. B. : Ensuite vous l'avez soumis ?

F. N. : Uriel Luft, directeur général à cette époque, m'a dit : « Si vous aviez le choix, qui choisiriez-vous ? » Je lui ai suggéré Meng Shu Lee, qui faisait les décors pour Martha Graham. Il était très sculptural. C'est lui qui a finalement recommandé à M. Luft, David Jenkins pour les décors. Il ne faut pas oublier François Barbeau pour les costumes et Nicholas Cernovitch pour les éclairages.

M. Nault est encore une fois inspiré par la musique. Il met en place une équipe artistique formée de collaborateurs de longue date et en inclut de nouveaux. Le projet est imposant. Comme le mentionne M. Nault, on crée un comité de production composé de Mme Chiriaeff, Jean Basile, Henri Barras et lui-même (programme souvenir 1973-1974). Il s'agit de coordonner la création dansée avec les technologies de l'époque, c'est-à-dire créer des effets spéciaux pour évoquer un « trip » de drogue et inclure des séquences filmées⁴¹, parfaitement intégrées à la production sans que le grand écran n'écrase l'œuvre artistique.

⁴¹ Les séquences filmées sont montées par Luc-Michel Hannaux, Denys Morisset et Paul Vézina avec la collaboration de l'Office du Film du Québec (programme souvenir 1973-1974).

Le synopsis du ballet *Tommy* ne ressemble en rien à celui des ballets traditionnels :

Tommy a été témoin en son enfance d'un tragique événement : son père, qu'on croyait mort à la guerre, revient inopinément et tue l'amant de sa femme. Les parents convainquent si bien l'enfant, tout bouleversé, qu'il n'a rien vu ni rien entendu, qu'il se renferme dans un mutisme complet et devient sourd, muet et aveugle. Aux souffrances de cette triple infirmité s'ajoutent les avanies que lui font subir un cousin et un oncle qui le détestent. De surcroît, une bohémienne, la reine de l'« acide », le séduit puis le quitte ignominieusement. [...] Un médecin signale à sa mère qu'assez étrangement, quand on place Tommy devant un miroir, il semble capable de communiquer avec l'image que la glace lui renvoie, et ne s'intéresse plus qu'à elle. La mère, exaspérée par de longues années d'incapacité à établir contact avec lui, brise le miroir et anéantit du même coup la barrière qui séparait Tommy du monde. Un miracle se produit : le jeune homme voit, parle et entend de nouveau. Cette longue solitude où il avait fui la violence l'avait ouvert lentement à son harmonie intérieure. Il en tire, rendu au monde des voyants, une religion qu'il se met à prêcher autour de lui, mais ses disciples se révoltent contre la discipline rigoureuse qu'il leur impose, et l'abandonnent. Tommy se retrouve seul et retombe dans son isolement psychosomatique primitif. (Perspective, *La Presse*, 12 juin 1971)

Le ballet est présenté le 16 octobre 1970 à la salle Wilfrid Pelletier de la PdA (programme souvenir, 1974-1975). Le décor consiste en un cyclo blanc à l'arrière scène et un écran transparent à l'avant-scène en vue de créer plusieurs effets spéciaux, entre autres, l'impression de superposition des danseurs dans les airs. On associe des projections cinématographiques et cinémascopiques en couleur pour former l'essentiel du décor. Un écran de télévision apparaît et disparaît montrant des images dérangeantes de l'actualité. Par exemple, on y voit des policiers avec des matraques (Belinsky, 2005).

Les costumes se démarquent par des unitards de jazz bigarrés dans les tons de bleu et brun avec le bas du pantalon élargi. Les danseurs portent des chaussures de jazz en cuir. Les costumes des femmes sont de la même couleur, calqués sur un même modèle de léotard avec collant et jupe. Elles ont toutes un foulard noué sous le menton et enfilent des chaussons mous de danse. Le personnage de Tommy revêt un unitard blanc. C'est le seul personnage qui ressort de l'ensemble.

La gestuelle consiste principalement en des mouvements de jazz en isolation, en déhanchements, en mouvements amples, modifiés en contraction et on observe de grands

déplacements de masse. Le travail des jambes est en parallèle la plupart du temps et on remarque des séquences improvisées du corps de ballet. Claude Gingras (17 oct. 1970, C-5) décrit : « défilés militaires, affrontements de groupes, actions simultanées sur divers points de la scène, longs moments d'immobilité des danseurs, debout ou par terre. » Le « Tommy » donne davantage une performance théâtrale que dansée : « Il m'a choisi comme *Tommy* pour jouer un rôle, parce qu'en plus de danser, j'avais beaucoup à jouer » (Belinsky, 2005). M. Nault déclare : « Alexandre me donnait la spiritualité » (Nault in Fyfe, 1974).

La saveur rock plaît énormément au public. Lorrain (1973) témoigne : « Octobre 1970, salle archicomble, ovation « debout », déchaînée, formidable. Les allées, les dégagements de la salle sont bondés de jeunes. Ils sont pris, ils sont captivés, ils aiment le ballet, eux qui, pour la plupart, croyaient le mépriser ou l'ignorer » (p. 181). Soyons quand même clair, il ne s'agit pas de technique ballétique comme nous l'avons mentionné au paragraphe précédent. Ce nouveau choix stylistique n'est pas sans susciter certaines craintes. Dès le soir de la première, Claude Gingras (1970, C-5) fait une mise en garde : « Les Grands Ballets Canadiens ont fort bien fait de montrer *Tommy* car ainsi ils s'attirent un nouveau public. Mais je les sais assez intelligents pour ne pas répéter trop souvent les expériences de ce genre, de peur de perdre le public qu'ils ont déjà. » Ludmilla, en ce moment, voit plutôt les avantages à en tirer pour le futur : « We hope to take advantage of the audience that Tommy has introduced to ballet, and bring these people back to see other works of a more classical nature » (Chiriaeff in Siskind, 1972). Elle voulait un ballet fort pour attiser la curiosité des foules et implanter sa première saison complète. Encore une fois, grâce au talent créateur de Fernand Nault, le succès de *Tommy* dépasse toutes les espérances.

La nouvelle orientation des GBC semble moins plaire aux critiques. Ces derniers y voient un décalage important entre la force de la musique et celle de la chorégraphie : « le parfait fondu des deux éléments n'y est pas parfaitement réalisé » (Gingras, 1970) ; à leurs yeux, la chorégraphie est plutôt vide (Gingras, Heller, 1970 ; Turcotte, Vicq, 1971). Le même constat s'impose entre la chorégraphie et les effets scéniques : « Sont-ce tous ces éléments qui ont écrasé l'imagination de Fernand Nault ? Il semble être demeuré paralysé, chorégraphiquement parlant, devant autant de couleur et tant de sons » (Vicq, 1971). La technologie a écrasé la dimension artistique qui ne trouve plus sa place.

Le décalage entre l'appréciation du public et celle de la critique ne va en rien influencer le succès de *Tommy* que même les journalistes les plus récalcitrants reconnaissent aujourd'hui, avec le recul du temps. Linde Howe-Beck (2007) est un bon exemple de cet accueil mitigé. Au décès de M. Nault, dans un hommage à sa mémoire, elle dit de *Tommy* :

Tommy (The Who), of 1970, was his biggest gamble. A rock ballet straight out of the revolutionary free-love era, it had sex, drugs and rock and roll – and a contemporary messiah. Pot-smoking hippies never before seen at a ballet lined up for tickets. The air at *Tommy* performances may have reeked of marijuana, but the ballet guaranteed financial highs as well as it refilled Les Grands' depleted coffers and put the company on the global dance map with almost three years of feared the loss of their classical technique, but *Tommy* was a phenomenon never before seen in the ballet world.

Trois points se dégagent du texte : l'aspect générationnel, son impact financier sur la compagnie et son caractère unique au tout début des années 70 dans le monde du ballet. Exactement les mêmes éléments qui ont été perçus par les journalistes et les dirigeants de la compagnie durant les trois années du succès de *Tommy*.

À l'époque, les grands groupes rock font accourir les foules. Le rassemblement de Woodstock en est le point culminant dans la culture populaire musicale hippie, phénomène important des années 60⁴² :

La jeunesse privilégie les œuvres caractérisées par leur aspect moderne. Influencé par la vogue californienne, un mouvement de contre-culture s'implante au Québec, en particulier à Montréal, décloisonnant définitivement les barrières sociales traditionnelles à travers la langue, la mode vestimentaire, les relations interpersonnelles, les rapports entre les sexes. Aussi, une nouvelle forme de spectacle fait son apparition : le spectacle événement initié par Woodstock en 1969. (Brown in Berthiaume, 1975)

Encore une fois, les GBC veulent se montrer bien campés dans la modernité. En 1967, Béjart, la coqueluche de l'époque, a grandement impressionné le milieu de la danse avec son ballet *Messe pour le temps présent*, chorégraphié sur de la musique électro-acoustique, créé pour le festival D'Avignon et présenté au Japon et au Canada dans le

⁴² Le Woodstock Music And Art festival s'est tenu à Bethel (près de New York) du 15 au 17 août 1969. C'est l'un des points culminants de la culture hippie des années 60. On appela « Woodstock Nation » la génération que ce concert représenta (Jouffa, 1996).

cadre de L'Exposition universelle (programme souvenir, Ballets du XX^e siècle, 1970). Un mois avant la création de *Tommy*, Maurice Béjart est programmé à la PdA du 21 au 27 septembre (programme de soirée, 1970). La comédie musicale *Hair*, qui dénonce l'impérialisme américain et la guerre au Vietnam est aussi en ville (Forget, 2006 ; Lorrain, 1973). Les GBC, encore une fois, sont dans une foulée artistique de renouveau extraordinaire en suivant les tendances du moment. Ils ont emboîté le pas sans attendre.

La jeunesse est prédominante dans la société, en grande partie parce que leur nombre le justifie. Un vent de contestation est dans l'air du Québec. La crise d'octobre en est à son point culminant avec l'enlèvement du ministre Pierre Laporte. Le ballet a ce côté légèrement subversif et psychédélique, ce qui est de nature à attirer la jeune génération. Vicq (1971) témoigne de l'engouement de la jeunesse pour le ballet : « La grande majorité des quelques 5 000 spectateurs étaient de moins de 30 ans [...] Qu'était venue voir cette jeunesse ? Sûrement pas du ballet. »

La musique du groupe The Who est très populaire⁴³ et les jeunes sont excités de « voir » la musique comme ce fût le cas pour *Carmina Burana* : « from Martha Flynn : [...] I was really able to get into it just as I do when I listen to the opera by the "who" » (Heller, 1971). Heller du *Montreal Star*, écrit un long article éloquent sur le succès de *Tommy*. Elle y met en perspective la dimension critique et présente la réaction de la jeunesse au spectacle. Il semble qu'elle ait eu accès à des lettres de témoignages de jeunes ayant assisté à une ou des représentations. Elle ne spécifie pas si c'est elle qui les a reçues ou si elles lui ont été prêtées par la direction des GBC. Le ton permet de penser que les lettres ont été envoyées à la compagnie.

Les commentaires parlent tous d'une expérience mémorable et hors du commun : « I wanted to thank you all for the most enjoyable entertainment evening since my last Joplin concert. » (Don Gilleland, N.Y.) ; « I felt so completely into what you were doing because of your vibrations. [...] I really can't say much more except thank you very very much for one of the most memorable experiences I've had in watching any sort of a performance. » (Jacki Bloom, Brooklyn) ; « by the end of the performance I was caught in that netherland between being speechless and wanting to yell. » (Steve Wolf, Wisconsin) (mai 1971). Les

⁴³ Le groupe The Who a présenté un concert de la musique de *Tommy* au MET de New York à la fin d'une tournée des grandes salles d'opéra européennes : Paris Madrid, Rome (Pop, 1970).

jeunes vivent pour la première fois une initiation à la danse⁴⁴ ; elle semble à leur portée et ils sont en mesure de l'apprécier. (in Heller, 1971, may)

Un autre phénomène va toucher la jeunesse : la possibilité pour un garçon de faire de la danse sans qu'il soit sous-entendu qu'il est efféminé. Le héros du ballet est un homme ; il danse de façon décontractée entre le mouvement de liberté (le jazz) et le jeu d'acteur. M. Nault témoigne : « Après *Tommy*, on a eu une foule de garçons, ils voulaient tous devenir danseurs en deux semaines, le jazz s'apprenait vite, on se sentait bien... » (Nault in Recurt, 1999). Le directeur général des GBC dans son rapport annuel du 4 octobre 1973 mentionne qu'il y a 170 garçons dans les classes de l'école (FALC).

Effectivement, cet engouement concorde avec la montée du jazz. La création des Compagnons de la danse va aussi bénéficier de la popularité de *Tommy*. Les jeunes hommes s'intéressent à la danse et s'insèrent rapidement dans un profil de formation⁴⁵. Aux Ballets-Jazz, les garçons d'ici ne manquent pas et dans la compagnie Eddy Toussaint non plus. Toute une génération de danseurs masculins se découvre un intérêt pour la danse et se forme au Québec. Les compagnies se développent en même temps que la jeune génération acquiert une formation de plus en plus conforme à ses ambitions.

L'impact financier lui aussi est important, mais l'entrée d'argent ne fera pas de différence sur les finances de la compagnie. Les journalistes semblent prétendre que *Tommy* a sauvé les GBC sur le plan financier. Certaines nuances s'imposent. La compagnie a vécu une période d'austérité durant la saison 1969-1970 : « we took advantage of existing material, which thus enabled us to operate at a relatively low cost » (Luft in Wilson, 1970). Il explique un certain redressement financier. Quand Uriel Luft annonce en novembre 1970, un surplus de 60 830 \$ qui réduit de façon appréciable le déficit accumulé de 105 747 \$ (Idem), on ne saurait attribuer un tel redressement au succès encore trop récent de *Tommy*, un mois auparavant. En effet, en 1971, après une année de *Tommy*, le déficit accumulé est de 117 000 \$ (Tessier, 1971), puis pour l'année financière 1972-1973, le déficit accumulé

⁴⁴ La nuance est importante. Parler de « danse » est davantage accessible pour la jeune génération que le ballet. C'est ce que souligne Jean-Claude Delorme lors de son départ dans son rapport : « Je suis d'avis qu'une grande partie de la population a une fausse conception du ballet car elle associe cette forme d'art à l'élite précieuse du XIX^e siècle. Par ailleurs, la nouvelle génération est beaucoup plus naturellement portée vers cette discipline lorsqu'on la présente sous l'angle "danse", à preuve *Tommy*. » (mai 1974, FALC).

⁴⁵ Le noyau des danseurs des Compagnons de la danse deviendra la compagnie Entre-Six des premières années (programmes souvenirs des deux compagnies).

·passe de 57 278 \$ à 29 177 \$. Il s'agit d'une diminution de 49 % cette année-là (rapport du trésorier, 4 oct. 1973, FALC).

En revanche, dans un compte-rendu d'une réunion spéciale du CA, M. Delorme explique que, si les subventions reçues demeurent inchangées par rapport à l'année précédente, il y aura un déficit, pour la saison 1973-1974, d'au moins 40 000 \$. Afin de :

... maintenir la troupe, il a, en accord avec la direction des GBC, pris la décision de prolonger les contrats des danseurs jusqu'au 4 août 1973 en autorisant l'organisation de spectacles de Tommy à l'Expo-Théâtre, car c'est la façon la plus économique de garder la troupe au travail. (7 mai 1973, FALC)

Les retombées financières sont d'un autre ordre. Pendant deux ans, les danseurs seront payés 50 semaines (Forget, 2006, p. 447). Ce luxe ne se reverra plus par la suite dans l'histoire de la compagnie⁴⁶. Encore aujourd'hui, le salaire couvre entre 42 et 44 semaines⁴⁷. En fait, la production de *Tommy* est auto-suffisante : « D'une part, dans cette période d'austérité où toutes les subventions rétrécissent de plus en plus, ce *Tommy* est un don du ciel, puisque nous pouvons continuer à garder les danseurs sous contrat sans perdre un sou, le spectacle de *Tommy* couvrant toutes les dépenses⁴⁸. »

Le reste des subventions est utilisé pour démarrer les Compagnons de la danse. Au lieu d'engranger des fonds pour créer de nouvelles œuvres ou pour éponger le déficit accumulé, Ludmilla veut battre le fer pendant qu'il est chaud et sensibiliser de toutes les façons possibles la jeunesse à la danse. Dans un article sur les Compagnons de la danse, Mme Chiriaeff explique :

We have so much interesting work in hand, and the dancers are so busy, that it became impossible as well as impractical for us to continue our role of introducing dance in the various schools in the city with the full company.[...] Tommy[...] broke the ice for us. It brought in a great many people, young people, who wouldn't have been caught dead at a ballet performance ordinarily. They came out of curiosity and they stayed because they enjoyed it, and they told others about it.
(Chiriaeff in Siskind, 1971)

⁴⁶ L'expérience de l'Expo-Théâtre en 1971 va probablement donner l'idée à Mme Chiriaeff de s'y installer en résidence d'été pour pouvoir, entre autre raison, continuer à payer ses danseurs presque toute l'année, ce qui ne se fera pas.

⁴⁷ L'information est tirée d'une entrevue avec une danseuse de la compagnie qui préfère garder l'anonymat.

⁴⁸ Lettre de Ludmilla Chiriaeff à Roland Lorrain datée du 25, mai 1971 (FALC).

Elle va investir dans une nouvelle troupe pour développer un autre type de produit et assurer le développement de la danse dans les écoles du Québec par la diffusion de la discipline et pour assurer un meilleur recrutement. Elle a vu l'intérêt suscité par une œuvre percutante.

Cette orientation artistique et financière va attirer la méfiance du gouvernement du Québec. Les Compagnons ne survivront pas, faute de subventions :

Depuis leur fondation, les Compagnons s'étaient maintenus grâce aux rentrées financières additionnelles amenées par le ballet *Tommy*, mais sa disparition définitive (?)⁴⁹ du répertoire de la compagnie nécessiterait quelques 150 000 \$ de plus par année pour le maintien des Compagnons, dont le coût par spectacle atteint 1 500 \$ seulement étant actuellement disponible. (Brousseau, 1974)

Ainsi, il ne s'agit pas d'entrée additionnelle de fonds, comme tout le monde le pense, mais de redistribution des fonds accordés par le gouvernement parce que la production de *Tommy* s'auto-finance. À Noël 1971, on présente *Tommy* à la place du ballet *Casse-Noisette* car il n'encourt aucuns frais, contrairement à la féerie de Noël. Ludmilla justifie ce choix par un prétexte d'ordre générationnel.

Tommy a accordé une popularité de masse à la compagnie. Ses dirigeants feront des pressions énormes auprès du gouvernement provincial pour assurer le financement des GBC, confiants de leur pouvoir de négociation à une époque où le torchon brûle :

Tommy a révolutionné la danse au Québec, tout le monde voulait danser ! Mais les GBC étaient obligés de danser surtout *Tommy*, car nous n'avions pas assez d'argent pour faire autre chose. Nous avons déjà donné 150 représentations de ce spectacle. Et le ministère des Affaires culturelles ne comprenait pas. Lors d'une réunion au ministère, j'ai dit : « Si vous ne nous donnez pas suffisamment d'argent pour opérer, je ferme la compagnie. Nous ne pouvons pas continuer comme ça ! » On m'a dit : « vous voulez rire !... » J'ai justifié chaque item de mon budget et quand à la fin on m'a malgré tout dit que je ne pouvais pas avoir l'argent dont j'avais besoin, j'ai mis ma menace à exécution. [...] Donc, en 1972⁵⁰, quand il y a eu cette crise, il n'y avait plus de tel déficit et les danseurs n'en pouvaient plus de danser *Tommy*. Ils voulaient faire autre chose. (Luft, 2005)

⁴⁹ Dans le texte.

⁵⁰ La crise atteint son point culminant en 1973.

Las de toutes ces négociations, les dirigeants des GBC feront un battage médiatique qui aura l'effet escompté⁵¹. On esquive encore une fois les problèmes de gestion d'une direction artistique qui s'engage dans des projets de développement sans assurer ses arrières. Malgré tout, le coup porte : *Tommy* aura eu le mérite de sauver la compagnie d'une crise de financement encore plus névralgique que par le passé. Les décisions du gouvernement Bourassa de couper dans les subventions à la culture auront occulté les problèmes d'une gestion plus ou moins éclairée de l'équipe Luft/Chiriaeff. L'opinion publique n'y verra que du feu, attendu la grande popularité de la compagnie grâce à son *Tommy*. Le MAC accorde 350 000 \$⁵² quelques jours avant la date prévue « qui couvre plus ou moins les besoins essentiels » (rapport de crise, 9 nov. 1973, FALC). Cependant, à l'interne, personne ne pourra échapper à une crise artistique liée à la popularité du ballet.

Notre recherche démontre, sans l'ombre d'un doute, que les danseurs, à part les interprètes du rôle principal, vont mal vivre le ballet *Tommy* dès le départ : « Les danseurs ont dansé pendant trois ans une chorégraphie qui n'était pas un défi. On n'avait pas besoin d'une bonne formation technique pour danser ça. Le rôle de *Tommy*, ça c'était intéressant » (Warren, 2005). Christine Clair (Forget, 2006, p. 444), Brydon Paige (2005) et Sasha Belinsky (2005) abondent dans le même sens. Ce dernier rajoute :

S. B. : C'était un beau défi et M. Nault était là pour moi et moi j'étais là à deux cent pour cent.

M. B. : Est-ce que ça a été créé sur toi ?

S. B. : Sur moi oui. C'est moi qui ai dansé les premières. Tous les débuts, lorsqu'on l'a dansé, il n'y avait pas de deuxième distribution. J'étais le seul. C'est ce que l'on a fait la première fois. Je l'ai dansé, je ne sais pas combien de temps jusqu'à ce qu'ils réalisent le succès que la pièce avait et que s'il m'arrivait quelque chose, c'était foutu. Mannie Rowe, Vincent, Brian et Guillermo Gonzalez l'ont dansé. Maurice Lemay aussi beaucoup plus tard.

Rien ne permettait de penser que la compagnie vivrait à l'heure de *Tommy* pendant trois ans : « Fernand Nault l'a fait comme une pièce d'occasion dans un sens. Nous n'étions pas supposés danser ça si longtemps » (Warren, 2005). C'est probablement ce qui

⁵¹ Il y aura trois interventions à l'Assemblée Nationale au sujet des GBC (Procès verbal des GBC, 2 août 1973, FALC).

⁵² En fait, il s'agit d'un rajout de 150 000 \$ sur une enveloppe déjà consentie de 200 000 \$ du gouvernement provincial.

explique qu'il n'y avait pas de deuxième distribution dès le départ. Le fait d'être pris dans l'engrenage d'une telle popularité ne permet pas de mesurer les effets à long terme sur le groupe.

Le temps joue contre l'œuvre. Tout le monde s'épuise et devient progressivement désabusé, d'autant plus qu'un danseur qui n'a plus de défis ni techniques, ni artistiques, perd sa motivation. : « Les danseurs en avaient assez de *Tommy* ! Ça leur sortait par les oreilles. Aussi, ils étaient moins entraînés et voulaient moins s'entraîner. Mais moi aussi j'en avais marre de *Tommy* ! C'était devenu une routine » (Nault, 2005). Même le principal danseur à sa création préfère explorer de nouveaux horizons :

M. B. : Est-ce possible de dire qu'il y a eu une baisse d'intérêt des danseurs suite à *Tommy* ?

S. B. : Oui. Je suis parti, je voulais explorer autre chose. (Belinsky, 2005).

Cet état de fait a pour résultat inéluctable une détérioration de la relation entre Fernand Nault et les danseurs, habitués à une certaine facilité, une certaine paresse et un immense succès obtenu sans trop d'efforts :

M. B. : Pourquoi avez-vous abandonné la direction artistique ?

F. N. : Parce que j'en avais assez ! Il y avait des problèmes avec les danseurs. Ils voulaient danser des choses qui n'allaient pas avec l'orientation de la compagnie, qui étaient étranges. Je crois que ce qu'ils voulaient faire n'étaient pas des rôles qui leurs convenaient. Je n'étais pas d'accord avec ce qu'ils voulaient danser. (Nault, 2005).

Fernand Nault quittera la direction artistique en 1974, en grande partie pour cette raison.

Un autre élément justifie la popularité de *Tommy*. Linde Howe-Beck mentionne le caractère unique du ballet. En quoi cela consiste-il ? D'abord, il est presque certain qu'aucun autre ballet n'a été présenté autant de fois au Canada avant d'être retiré après environ 200 représentations intensives⁵³ (Kapica, 1972). Le RWB a essayé de populariser le groupe rock Lighthouse de Toronto avec une pièce chorégraphique appelée *Ballet High* mais il n'a pas vraiment attiré la jeunesse (Idem). Quant à la compagnie du BNC, elle continue à développer un répertoire dans la tradition du ballet et déborde un peu vers le néo-classique (Neufeld, 1996).

⁵³ Jean Paul Brousseau (1983) parle de 300.

Tommy est aussi une œuvre de nature particulière dans le sens où elle ne se situe pas à l'intérieur des balises habituelles de la danse. Il est difficile de la circonscrire. Est-ce un ballet-théâtre ? Un ballet rock ? Un nouveau genre de comédie musicale ? M. Nault le qualifie de « théâtre artistique » parce que : « It had everything – dance, rock music, singing, staging, all wrapped up in an artistic effort. We even conceived it differently » (Nault in Siskind, juil. 1974). Mme Chiriaeff parle d'une sorte de « comédie musicale ballétique » (Chiriaeff in Forget, 2006, p. 448) ; Clive Barnes du New York Times le consacre meilleur spectacle de Broadway de la saison grâce aux effets spéciaux et aux éclairages efficaces de Nicholas Cernovitch (Lanken et Heller, 1971). La compagnie elle-même le présente comme un « happening » dans son programme de soirée en mars 1983 quand un extrait de *Tommy* est présenté pour souligner les 25 ans des GBC.

Il semble aussi que ce soit la première expérience du genre dans le milieu du ballet, à savoir unir un opéra rock à la danse. Le projet n'a pas manqué de témérité et d'originalité. Fernand Nault a décloisonné les genres en unissant les attributs d'une compagnie de ballet à l'élément le plus subversif de l'époque : le rock. Il semble avoir réalisé le rêve de plusieurs créateurs c'est-à-dire « oser » dans la création sans tenir compte des conventions établies par la tradition du ballet. L'optique de miser sur l'originalité semble devenir une règle dominante des années 70⁵⁴.

Les GBC continuent de profiter de la popularité du ballet en l'amenant dans les grandes villes du Québec puis dans les provinces maritimes. Puis ce sera New York et Toronto. Cette année-là, les GBC battent deux records : deux semaines continues au City Center de New York, (une première dans les annales des troupes canadiennes) puis une première saison d'été à l'Expo-Théâtre, (ce qui permet de payer les danseurs). En 1971-1972, on reprend *Tommy* à New York pour une quatrième fois (programme du 20^e anniversaire). À la fin de 1972, le ballet a été présenté 215 fois⁵⁵ (Kapica, 1972).

La curiosité et l'originalité sont au rendez-vous, *Tommy* semble susciter le même engouement du public tout au long des années de sa présentation. Pourtant, la baisse de l'intérêt des danseurs n'est pas le seul phénomène qui va modifier la réception de l'œuvre:

⁵⁴ Nous avons largement expliqué les influences de George Balanchine en Amérique du Nord et de Maurice Béjart en Europe.

⁵⁵ Roland Lorrain (1973) parle de 246 fois en tout (p. 213).

When we went back to New York for a second visit, the audience had changed subtly. There wasn't that wild whoosh on the first visit, but everyone was there just to see a good show. It was still a smashing success, but the best moment had passed.
(Warren in Kapica, 1972)

L'effet de nouveauté passé, on apprécie le spectacle avec des yeux plus critiques. La musique elle-même n'est plus un « hit », pas plus que le groupe. Sortir le ballet de l'Amérique du Nord s'avère difficile, voire catastrophique. Le pari d'Uriel Luft de conquérir Paris avec *Tommy* est un autre échec : « *Tommy* failed to ignite a Paris first-night audience to anything more than polite applause, a few very few scattered "bravos" and one extraordinarily loud boo » (Billington, juin 1974). M. Nault attribue la déconfiture de Paris à une programmation destinée à un théâtre qui n'est pas approprié pour ce genre d'oeuvre⁵⁶. Il témoigne :

But you know that towards the end of the third week, we were finally getting the young audience to come to our shows. [...] That meant that the emotion I was trying to project was finally getting through and the audience I was aiming for was coming out to see my ballet. (Nault in Siskind, juil. 1974)

Le ballet termine sa ronde de production en continu à l'été 1974, à l'Expo-Théâtre, pendant deux semaines et demie, avec des commentaires plus critiques sur les choix de pièces qui accompagnent le ballet et la performance des danseurs solistes (Galloway, 22 juil. et Nelson, 1974). Puis, il est reprogrammé à la PdA au printemps de 1977 (*The Gazette*, 1977) et enfin pour le 25^e anniversaire de la compagnie, en extrait (programme de soirée, mars 1983).

La compagnie le reprend à l'automne 1983 avec, encore une fois, l'enthousiasme du public et le regard acerbe du critique :

The audience at Thursday night's opening at Place des Arts was sincerely enthusiastic, but how much of this enthusiasm is memories? *Tommy* is one of those doomed pieces that grow long in the tooth too fast and not too gracefully, because they are but a reflection of relatively recent, but irrevocably gone, moment, with its fleeting attitudes and ambiance. (Nadan, 1983)

⁵⁶ Rappelons-nous que c'est le théâtre des Champs Élysées qui habituellement reçoit le public du Marquis de Cuevas, un public assez traditionnel (Nault in Siskind, 1974).

Pour la dernière fois, dans l'histoire de la compagnie, *Tommy* est repris dans son intégralité.

Tommy aura atteint les objectifs que poursuit Mme Chiriaeff pour démocratiser la danse: achalandage sur une base saisonnière, sensibilisation de la jeunesse et particulièrement un intérêt des jeunes garçons à pratiquer la danse. En cela, Ludmilla rejoint deux objectifs opérationnels : développer un bassin de danseurs formés à l'interne et offrir des abonnements de saison. La danse est dans une conjoncture favorable pour garantir par sa popularité la survie de la compagnie malgré ses déboires financiers et pour minimiser les effets d'une réduction des subventions gouvernementales.

Tommy a profité d'une mode qui a cour au Québec pendant les années 70 : le jazz. Il a « surfé » longtemps sur le genre hybride. La plus populaire création chorégraphique de l'histoire de la compagnie soudera définitivement le lien d'appartenance entre les GBC et le public québécois.

En revanche, le ballet n'a pu traverser le temps : « *Tommy* était la bonne œuvre à la bonne époque. Je ne crois pas que cela marcherait maintenant » (Warren, 2005). Son existence aura été à l'image d'un beau « trip »: « But they all knew that *Tommy* wasn't going to be a wonderful artistic creation. It was done for particularly mercenary reasons. It happened to be the thing that they needed ! » (Howe-Beck, 2005).

Conclusion

Le gros succès des vingt premières années des GBC rejoint plusieurs objectifs stratégiques qui sont imbriqués dans la mission de la compagnie. D'abord, le développement du public par une orientation artistique qui tient compte de l'air du temps et qui, de ce fait, assure des abonnements récurrents. Ensuite, c'est un pas de plus vers une plus grande reconnaissance de la compagnie. Enfin, il assure un pouvoir de négociation résultant de sa popularité, dont les gouvernements ne peuvent faire fi.

Toutes les oeuvres présentées ici permettent de mieux comprendre le parcours des GBC dans le temps, sous un angle stratégique de développement, pour atteindre la notoriété et ainsi garantir leur survie. L'œuvre chorégraphique permet de rencontrer la majorité des objectifs stratégiques de Ludmilla. L'équation faite par Uriel Luft entre la notoriété et le financement aura été juste, du moins pour les vingt premières années de vie de la compagnie.

Le parcours que nous venons de faire à travers les œuvres phares de la compagnie a permis de dégager des éléments récurrents en lien avec le succès de l'entreprise. Au sein de la compagnie, certaines qualités des directeurs artistiques justifient la survie et le développement rapide des GBC sur les vingt ans que nous avons retenus. D'abord, le talent de créateur des chorégraphes attitrés qui assument aussi la fonction de directeur artistique au moment de la création des ballets. À cet égard, M. Nault se démarque de tous les autres chorégraphes-directeurs par le nombre d'œuvres inscrites à son palmarès, par l'impact de celle-ci sur le destin de la compagnie et par leur empreinte dans l'opinion publique. Les seuls ballets acquis de l'extérieur qui ont rayonné sont le *Bal des Cadets* et *Giselle*. Dans ce dernier cas, Anton Dolin est conseiller spécial, ce qui lui donne un certain pouvoir sur le choix des œuvres et leur réalisation. En ce qui concerne Eric Hyrst, à l'époque de *Sea Gallows*, il occupe une fonction d'assistant à la direction artistique.

Les directeurs-artistiques-créateurs sont habiles pour exploiter favorablement les ressources disponibles. Le choix des collaborateurs est fait à partir d'affinités artistiques. Les associations se répètent sur de nombreux projets avec les mêmes artistes et offrent des créations de qualité en conformité avec les besoins des chorégraphes en support artistique. Les danseurs sont mis en valeur dans chacune des œuvres, à toutes les époques, toujours

en conformité avec leurs forces et leurs faiblesses. Ainsi, les chorégraphes-directeurs ont le talent de maximiser et d'unir toutes les conditions d'excellence pour que l'œuvre apparaisse à son meilleur.

Dans leur rapport avec l'extérieur, ces mêmes directeurs démontrent des qualités de « diffuseurs » et font preuve d'une grande sensibilité aux besoins des populations qu'ils desservent. Entre autres, ils savent programmer les bons ballets pour les bons spectateurs. Ils éduquent le public de façon progressive et l'accompagnent dans son évolution à apprécier la danse artistique. Chaque programme constitue un savant équilibre entre innovation et conservatisme, drôlerie et tragédie, couleur locale et couleur internationale.

Dans la perspective d'une reconnaissance par les pouvoirs publics, les directeurs font des choix stratégiques judicieux et construisent progressivement la notoriété de la compagnie. Ils savent se distinguer de leurs concurrents et mobilisent leurs énergies à occuper les bons endroits au bon moment.

Dans ce chapitre, on saisit comment la compagnie à travers ses œuvres s'organise pour se faire reconnaître auprès d'une population locale et pour progressivement acquérir une visibilité internationale. Cette progression amène les chorégraphes à passer d'œuvres légères et courtes à des ballets grandioses et longs. Puis, dans le dernier segment de la période à l'étude, la compagnie revient à des ballets plus courts comme *Tam Ti Delam*.

Enfin, nous percevons la persistance des directeurs à rencontrer les objectifs stratégiques de développement de la compagnie. Jamais ils ne s'éloignent non plus de leur détermination à miser sur un produit original, gage de l'identité artistique de la compagnie à construire et du besoin de la population à s'identifier à un produit artistique qui lui ressemble. Sur cette question, il est intéressant de souligner que l'appréciation du public est souvent inversement proportionnelle à celle des critiques qui eux, n'influencent en rien la notoriété de l'œuvre, sa popularité et sa survie ou son déclin.

Curieusement, c'est aux moments difficiles au plan financier que les GBC font preuve de la plus grande créativité. Leurs plus grands succès populaires émergent au moment où la compagnie risque de fermer ses portes et ils masquent de ce fait, auprès du public, les difficultés de financement et les déboires avec les gouvernements.

En somme, les choix artistiques des GBC ont été intimement liés, pour ne pas dire tributaires, à la capacité du public à accueillir une œuvre artistique à chacune des époques. Cette réalité ne diminue aucunement la créativité qui s'y rattache. Le rayonnement des œuvres a assuré la survie et aussi la reconnaissance des GBC auprès des pouvoirs ecclésiastiques et politiques et, de ce fait, a permis à une compagnie relativement jeune de s'inscrire profondément dans le parcours culturel d'une société.

Nous complétons, avec ce chapitre, l'exploration des différentes dimensions incluses dans le portrait artistique de la compagnie. À travers un parcours historique et avec la mise à jour d'un certain nombre de caractéristiques, nous sommes maintenant en mesure de répondre adéquatement à notre question de recherche principale.

QUATRIÈME PARTIE
(facteurs et dynamique)

Chapitre VI

FACTEURS DÉTERMINANTS DE SURVIE ET DE
DÉVELOPPEMENT : LES GRANDS BALLETS CANADIENS
DE 1957 à 1977

Nos modes d'action collective ne constituent rien d'autre que des solutions toujours spécifiques, que des acteurs relativement autonomes, avec leurs ressources et capacités particulières, ont créés, inventés, institués, pour résoudre les problèmes posés par l'action collective et, notamment, le plus fondamental de ceux-ci, celui de leur coopération en vue de l'accomplissement d'objectifs communs malgré leurs orientations divergentes.

(Crozier & Friedberg, 1977, p. 15-16)

FACTEURS DÉTERMINANTS DE SURVIE ET DE DÉVELOPPEMENT : LES GRANDS BALLETS CANADIENS DE 1957 À 1977

INTRODUCTION

Les chapitres précédents ont permis de dresser le portrait artistique des GBC sous différentes facettes et d'identifier les composantes de l'organisation évoluant sur une période de vingt ans. À travers l'élaboration de son histoire artistique, vécue dans un environnement spécifique, nous avons tenté de saisir la complexité des rapports au sein de la compagnie et de mettre en lumière la dynamique qu'elle a engendrée.

Pour répondre à la question de recherche, nous présenterons d'abord les facteurs internes puis les facteurs externes qui ont assuré le développement et la stabilité de la compagnie malgré les difficultés rencontrées au fil du temps. Nous serons à même d'évaluer les forces et les faiblesses de son mode de fonctionnement. Nous allons aussi présenter la dynamique artistique liant les participants. Nous serons à même de comprendre les rapports entre les différentes personnes qui forgeront la personnalité des GBC et en assureront à la fois le développement et la survie.

Nous utilisons le terme « survie » dans notre titre pour qualifier l'état de la compagnie durant ses vingt premières années, car son histoire, partiellement mise à jour, démontre que la précarité a été au cœur de la dynamique qui s'est instaurée. Le simple fait de demeurer « en vie » a constitué un acte de détermination, de persévérance et de foi.

Malgré la précarité des moyens disponibles, les dirigeants ont su dépasser les actions à courte vue pour s'atteler au développement de la compagnie.

L'élaboration de notre fresque permet d'identifier trois facteurs internes et trois facteurs externes, stabilisateurs de la vie et de l'évolution de la compagnie. Les facteurs internes sont: un initiateur, un projet artistique et une organisation artistique. Les facteurs externes se résument ainsi: un réseau de professionnels, des alliances stratégiques et l'orientation de la politique canadienne.

LES FACTEURS INTERNES

Le premier facteur d'existence de la compagnie est le capital humain : « Un groupe tout autant qu'une organisation, est un construit humain et n'a pas de sens en dehors du rapport à ses membres » (Crozier & Friedberg, 1977, p. 50). Dans le cas présent, il s'agit d'un initiateur aux talents multiples : Mme Chiriaeff.

1) Un initiateur : une inspiration

La compagnie des GBC a vu le jour grâce à une femme, Ludmilla Chiriaeff. Ses atouts personnels, ses qualités de « leader » et ses habiletés politiques ont fait la différence entre le succès et l'échec.

1.1 : Des atouts personnels

D'abord, Ludmilla Chiriaeff a une personnalité charismatique. Tous ceux qui l'ont connu de près ou de loin le confirment (Forget, 2006 ; Parizeau in Forget ; Laurin, 1973 ; Smith, 2000). Elle fascine, hypnotise, charme, convainc et éblouit. Tout pour susciter l'adhésion ou, à tout le moins, pour attirer l'attention souhaitée à ses paroles. De plus, elle possède des compétences en danse qui se comparent à la moyenne des professionnels déjà établis au Canada au moment de son arrivée. Cela lui donne une crédibilité indéniable comme experte de la discipline dans le paysage canadien de 1952. Aussi, elle est consciente de la

limite de ses capacités, c'est-à-dire qu'elle connaît bien ses forces et faiblesses artistiques. Dès lors, elle peut cibler rapidement le type de collaborateurs qu'il faut à son projet et susceptibles de combler ses propres lacunes. Enfin, elle est tenace et persévérante. Jamais elle n'abandonne devant un refus ou une difficulté. Pensons aux différentes crises financières qui ne l'ont jamais détournée de la concrétisation de sa vision et de sa mission. Elle gardera une cohérence inattaquable avec les objectifs stratégiques qu'elle s'est fixés pour réaliser la mission de la compagnie des GBC tout au long de son implication en tant que directrice artistique (1957-1974).

1.2 : Des qualités de « leader »

Femme de vision mais aussi femme ambitieuse, Mme Chiriaeff développe et affirme ses qualités de « leader ». Le leadership selon Grand Maison (1988, p. 1) est « l'art d'influencer les personnes de façon à ce qu'elles consacrent librement et avec enthousiasme tous leurs efforts à la réalisation de buts collectifs. » Quelles sont les qualités du « leader » ? Capacité d'innovation et courage des convictions ; honnêteté et compétence ; visionnaire et inspirant; crédible (Idem). Grand Maison ajoute : « le leadership mobilisateur a pour objectif de mobiliser les ressources humaines afin de les associer à une vision du futur stimulante » (Ibidem) :

M. B. : D'après vous, quelles ont été les qualités qui ont permis à Madame de faire ce qu'elle a fait, ce qu'elle a accompli ?

B. P. : Je pense que, pour moi, c'était sa grande confiance en elle-même et une vision de ce qu'elle allait faire. Aussi une ténacité et une force. Quand j'y pense maintenant, c'était sûrement très, très difficile de gérer les choses qui lui sont arrivées personnellement et avec le travail. Je ne sais pas comment elle a fait pour passer au travers. C'est pour cette raison que je pense que beaucoup d'autres personnes n'auraient pas fait la même chose. (2005)

Ludmilla répond à ces critères. Elle a su mobiliser ses troupes à chaque étape de la construction de son projet de compagnie ; elle a su inspirer confiance à de nombreux artistes, créateurs et danseurs. La preuve en est que ses collaborateurs demeurent longtemps pour la plupart, ou à l'inverse, la quittent rapidement, incapables de s'insérer dans son organisation où la dévotion est une exigence. Malgré quelques essais et erreurs au début des activités de la compagnie, les équipes de travail subsistent de nombreuses années, autant à la direction artistique qu'aux affaires administratives et financières. Elle

recycle au besoin les compétences artistiques des personnes les plus proches et les converties à sa cause comme elle le fait pour Brydon Paige. Elle sait canaliser à tout moment les forces de chacun. Même si des heurts surgissent, elle ne défie jamais les artistes de front, à moins qu'ils ne lui soient plus d'aucune utilité, comme Eric Hyrst¹ le devient ou que leur vision artistique s'oppose à la sienne comme ce fut le cas avec Daniel Seillier. Elle ne démontre aucune rancune qui la priverait des compétences de ceux qu'elle apprécie et dont elle a besoin. Elle aura tout fait pour garder Brian Macdonald dans le giron de la compagnie malgré ses difficultés de « leadership ». Par contre, convaincue de son incapacité à mener à bien la mission de la compagnie, elle procédera à toutes les manœuvres possibles pour évincer Richard d'Anjou.

Si Mme Chiriaeff convainc, elle sait flairer le talent des artistes susceptibles de nourrir et de bonifier la vie de sa compagnie. Ils sont compétents, dévoués, fidèles, talentueux, polyvalents, créatifs (avant-gardistes ou téméraires), volontaires et font eux-mêmes des choix judicieux de collaborations artistiques. Elle les choisit aussi au bon moment de l'évolution artistique du groupe. Eric Hyrst et Anton Dolin procurent une reconnaissance et une crédibilité à la troupe, Fernand Nault permet à la compagnie d'entrer dans la modernité et Brian Macdonald galvanise les ambitions internationales des GBC.

Elle décide seule ultimement, ce qui ne l'empêche pas de consulter : « Souvent c'était avec Eric que les œuvres étaient décidées et on lui laissait juger mais sûrement c'était Madame qui avait le dernier mot. Les danseurs n'étaient jamais consultés » (Paige, 2005). Fernand Nault sera le seul, du temps de sa direction artistique, à bénéficier d'une confiance absolue. Il aura carte blanche dans la création chorégraphique, du temps de leur co-direction car elle est convaincue de son talent et de sa capacité à déceler les bonnes orientations artistiques du moment et celles à privilégier au Québec : « It was the artistic coordination that she wanted to do. And so Fernand was the creator. Fernand was the choreographer that she could never be ; and didn't want to be » (Howe-Beck, 2005). Elle fera de même avec Brian Macdonald, même si, à certains égards, ses choix artistiques ne correspondent pas aux goûts de Ludmilla. À l'époque, elle n'a plus de pouvoir officiel et elle craint de heurter l'artiste qui en impose par sa personnalité, son talent, sa

¹ M. B. : Eric est resté longtemps aux GBC. B. P. : Oui, Madame était très patiente : elle le laissait faire des choses. Lui, il faisait des scandales (2005).

détermination et dont elle a grand besoin. Elle le défendra bec et ongles auprès du CA pourtant prêt à le limoger.

1.3.: Des dons de politicien

Ses dons de politicienne sont redoutables. Elle a de l'intuition et saisit toutes les occasions susceptibles de lui apporter gloire, reconnaissance et visibilité. Crozier & Friedberg (1977) énoncent : « La principale vertu du concept de stratégie, c'est de forcer au dépassement et de le rendre possible » (p. 57). Le parcours historique de la compagnie, exposé précédemment est un exemple de décisions stratégiques qui l'ont fait progresser à coup de « grands jetés » : le Gala des petits souliers rouges, le Festival de Jacob's Pillow, l'occupation de la PdA, l'Exposition universelle de 1967, le spectacle de l'Oratoire.

Ces événements comportaient d'énormes risques financiers et artistiques. Elle les prend 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. Elle gagne à tous les coups, car son intuition artistique la sert. Elle sait utiliser les failles du système politique en place comme elle le fera en nourrissant l'animosité entre les gouvernements fédéral et provincial. De plus, elle ne doute jamais de sa capacité à « aller chercher » de l'argent (Forget, 2006). Elle réussit à éponger les déficits les uns après les autres non sans manipuler l'opinion publique et les institutions subventionnaires, grâce à la collaboration de son bras droit, Uriel Luft. Mentionnons aussi : « Elle ne s'est jamais laissée aller en public, elle était toujours en contrôle de tout » (Idem) comme une politicienne.

Quand ses stratégies ne fonctionnent pas, Mme Chiriaeff se replie, cherche d'autres solutions et semble se soumettre aux demandes qui lui sont faites (rappelons-nous de la crise de 1974). Aussi, elle reconnaît la limite à ne pas dépasser quand il s'agit du capital de sympathie à susciter et à préserver. Ses stratégies d'intimidation ne dépassent pas le poids qu'elle accorde à la préservation de ses relations politiques. Même avec le CAC, elle conservera un esprit de collaboration et de soumission dans les limites du nécessaire pour garantir et bonifier les subventions demandées, année après année. A-t-elle appris sur le tas ou disposait-elle de ces qualités naturellement? La réponse est probablement un

amalgame des deux : « I think that she had a really good sense of politics. My feeling is that she became what she'd had to be, she had to be political » (Howe-Beck, 2005).

Ludmilla concentre et maîtrise toutes les facettes du pouvoir :

On peut distinguer quatre grandes sources de pouvoir correspondant aux différents types de source d'incertitudes particulièrement pertinentes pour une organisation : celles découlant de la maîtrise d'une compétence particulière et de la spécialisation fonctionnelle; celles qui sont liées aux relations entre une organisation et son ou, mieux, ses environnements; celles qui naissent de la maîtrise de la communication et des informations; celles enfin qui découlent de l'existence de règles organisationnelles générales. (Crozier & Friedberg, 1977, p. 83)

Mme Chiriaeff possède l'expertise de la danse essentielle à la création d'une compagnie de ballet. Bien que très jeune, elle a expérimenté la vie d'artiste dans les maisons d'opéra². Elle bénéficie de l'expérience d'un modèle d'organisation traditionnel européen avec ses forces et faiblesses. Peu de gens au Québec, à l'arrivée de Ludmilla, possèdent le savoir-faire, les connaissances et l'expérience du contexte essentiel à la pratique de la danse nécessaires pour envisager et surmonter certains problèmes susceptibles de se produire au sein d'une organisation artistique.

De plus, elle comprendra vite l'organisation sociale de son environnement pour obtenir des ressources matérielles et humaines. Son capital de relations s'élargit rapidement et lui permet de procéder adéquatement à la mise en place d'un réseau de distribution de son produit artistique et, en contre-partie, en recevoir des paiements et subsides gouvernementaux.

Elle contrôle aussi toute l'information reçue de l'extérieur et filtre celle de l'intérieur grâce à la collaboration d'Uriel Luft. La mise en valeur du produit artistique est formulée par elle ; elle s'adresse la plupart du temps à la presse personnellement quand ce n'est Uriel Luft. Elle appose son veto sur le contenu des programmes souvenirs et demeure l'effigie publicitaire de la compagnie. Enfin, même si elle n'a aucune notion des règles organisationnelles générales, son intuition, la fidélité de son équipe de collaborateurs polyvalents et dévoués à toutes les tâches et le développement progressif de la compagnie

² Il est à souligner que le type de spectacles présentés dans ces théâtres à l'époque s'apparente davantage au vaudeville et au cabaret.

lui permettent de maîtriser et d'ajuster, dans des limites acceptables, un fonctionnement adéquat pour assurer la réalisation de ses objectifs stratégiques et ce jusqu'en 1974. Passé ce moment, le paysage sociétal a beaucoup changé. Il est indispensable pour la compagnie de se doter d'un organigramme, de définitions de tâches et d'une structure mieux adaptée à l'atteinte des objectifs de bonne gestion qui, jusqu'à ce moment, demeurait floue et poreuse avec la direction artistique.

Nous percevons, tout au long de l'élaboration du portrait de la compagnie, que, même quand elle ne dirige plus, elle continue de tirer les ficelles du pouvoir sous les aspects énoncés précédemment. Même si elle le fait de façon maladroite ou dysfonctionnelle à certains moments, elle demeure un acteur déterminant de la prise de décision.

2) Un projet artistique : une osmose

Les qualifications, l'intuition et la détermination de Mme Chiriaeff ne peuvent à elles seules assurer la vie d'une compagnie de ballet. Le succès artistique de la compagnie est lié aussi à d'autres facteurs. Dans ce cas-ci, nous avons identifié un projet artistique solide, cohérent et maintenu dans le temps par le capital humain.

2.1 : un projet solide

La compétence des collaborateurs pour mener à bien l'entreprise n'est plus à démontrer. Cela étant dit, le projet mis sur pied est solide sur le plan artistique. En effet, il embrasse tous les aspects de développement nécessaires à l'organisation d'une compagnie de ballet. Il permet d'établir et d'élaborer en même temps tous les secteurs d'activités nécessaires à son développement. D'abord installer une école pour former des danseurs susceptibles d'assurer la relève des artistes interprètes ou pour servir de lieu possible à une réorientation de carrière. Au même moment, il s'agit de mettre sur pied des ateliers chorégraphiques pour tester les ballets nouveaux, découvrir de nouveaux talents de chorégraphes et entraîner les jeunes recrues à la scène.

Dans un autre ordre d'idée, Mme Chiriaeff diversifie les activités de sa compagnie dès le début : tournées, spectacles pour enfants, participation aux événements importants et présentations régulières dans sa ville de résidence. Enfin, elle s'assure la collaboration d'un réseau d'artisans, d'artistes, de gens d'affaires, de femmes dévouées et du personnel engagé pour soutenir le projet et son financement. Les sphères d'activités se nourrissent les unes les autres et, de ce fait, renforcent l'ensemble.

2.2 : Un projet cohérent

Le plan artistique est cohérent. Chaque secteur, par ses actions, sert les objectifs organisationnels de l'institution en devenir. Le tableau des objectifs stratégiques peut s'énoncer à la verticale et à l'horizontale. Les éléments de sa composition se nourrissent et interagissent les uns avec les autres. Ils sont tous tributaires du succès de chaque item pour un résultat possible de l'ensemble. Il s'agit d'une démarche institutionnelle. À la lumière du chapitre traitant des œuvres, nous sommes à même de constater qu'elles sont au cœur de la cohérence du projet. La réalisation des objectifs stratégiques passent par les œuvres : leur qualité, leur impact et souvent leur longévité.

2.3 : Un projet maintenu dans le temps

Enfin, au fil de l'élaboration du portrait présenté dans les chapitres précédents, nous avons constaté que les objectifs organisationnels sont maintenus dans le temps par les activités de la compagnie et qu'ils lui servent de leviers de développement et d'assise de son évolution. De plus, ils sont ajustés aux changements environnementaux internes et externes par des orientations créatives et adaptées à la réalité sociale du Québec. Le fait de demeurer collés à la mission a permis aux dirigeants de ne jamais perdre de vue l'objectif à atteindre. Chacune des actions, la pertinence de la création des œuvres et la mise à niveau des ambitions artistiques sont en lien avec la capacité des publics. Le fil conducteur de la mission a servi d'ancrage solide malgré les difficultés rencontrées à tous les niveaux.

Soulignons plus précisément la formation des Compagnons de la danse, solution créatrice pour assurer la diffusion de la danse dans toutes les régions du Québec. La croissance de la compagnie et le manque d'infrastructure des salles en région ne permettent pas d'accueillir la compagnie dans son entier. Même chose en ce qui concerne le projet de construction d'un théâtre. Il était une suite logique à l'évolution de la compagnie. Jamais réalisé, il sera défendu malgré tout par Ludmilla toute sa vie (Uriel Luft tentera lui aussi le tout pour récupérer l'Expo-Théâtre à des fins de résidence pour les GBC).

Le personnel artistique, principalement les chorégraphes/directeurs artistiques, sont eux-mêmes rattachés, sur une longue période, aux activités de la compagnie. Ils assurent la concordance nécessaire entre certains facteurs internes (c'est-à-dire la capacité technique et expressive des danseurs, la force créatrice des collaborateurs) avec les moyens financiers de la compagnie. Rappelons que Brian Macdonald est engagé comme chorégraphe quelques années avant d'être nommé directeur artistique puis, demeure chorégraphe en résidence longtemps après sa démission. Le fait de rester si longtemps à l'emploi de la compagnie dans le contexte environnemental dans lequel ils évoluent, permet aux directeurs artistiques/chorégraphes de garder une connexion essentielle pour développer des affinités entre la compagnie et son milieu. Ils assurent une cohésion entre les facteurs internes et certains facteurs externes. Ils tiennent compte de l'intérêt du public à recevoir les œuvres, ils choisissent les endroits de spectacle disponibles, ils considèrent les courants montants de l'évolution de la danse. Ces trois éléments externes exercent une pression énorme sur les épaules des chorégraphes/directeurs artistiques en regard de la réalisation et du succès de la représentation théâtrale. Ils sont susceptibles de moduler grandement le projet artistique. Ils seront traités dans cette section en regard de leur impact direct et instantané sur le produit artistique. La dynamique créée est une sorte d'interdépendance et d'influence de l'externe et de l'interne qui ne saurait être départagée de façon drastique. Comme le mentionne Hennion (1993) :

Il n'y a pas de frontière nette entre la production des contenus et les modes de consommation : dès que l'artiste anticipe une contrainte, il traverse cette frontière ; [...] Nous ne sommes pas dans un monde artistique en soi transparent et rendu opaque par des forces externes, mais dans un réseau opaque qui ne s'étendra pas d'une maille sans que quelques-uns ne l'aient tissés. (p. 142)

Les œuvres, peaufinées sur le plan artistique, sont prévues pour unir des facteurs externes de présentation : la réception des publics et les lieux de présentation. Les

chorégraphes/directeurs artistiques sont profondément ancrés dans leur milieu et peuvent ainsi sentir le pouls de la population qui gravite autour d'eux. Notre analyse démontre que le succès populaire ne se dément pas au-delà de ce que pense la critique parce que les ballets que nous avons traités sont en concordance avec les changements de mentalité et s'inscrivent dans l'air du temps. Nous pensons à *Tommy*, ballet pour lequel les nombreux témoignages de jeunes de l'époque ont reflété l'intérêt et ont attesté du plaisir ressenti devant des œuvres capables de les émouvoir.

La direction artistique a fait évoluer l'auditoire des GBC à travers des stratégies ciblées de développement de publics. Dès les débuts de la compagnie, les objectifs opérationnels se sont diversifiés : des activités d'initiation à la danse dans les écoles, un spectacle familial offert au temps des fêtes, des abonnements de saison en même temps que le lancement d'un ballet extrêmement populaire et une participation ciblée entre la modernité et le traditionnel à l'Exposition universelle de 1967. Ce sont autant de facteurs susceptibles de rendre le public curieux des activités de la compagnie par la suite. Nous avons pu constater que, pendant les premiers vingt ans, le public suivra avec intérêt les différentes productions des GBC.

Les lieux ont eu une influence certaine sur les grandes étapes de développement de la compagnie et ils ont fait la différence entre le succès ou l'échec. Pensons à *Symphonie de Psaumes*, d'abord acclamé à l'Oratoire mais, par la suite, plus ou moins apprécié en tournée dans des salles ordinaires. Il en fut ainsi du *Bal des cadets* créé pour l'ouverture de la PdA, attendu dans toutes les grandes salles avec ravissement. Les œuvres traitées dans l'analyse ont démontré leur potentiel artistique lorsqu'elles sont présentées dans des lieux adéquats. En revanche, on constate leur fragilité quand elles étaient programmées aux mauvais endroits. *Carmina Burana* est mal programmé en Europe tout comme l'est *Tommy*. Chose certaine, chaque expérience difficile était considérée par le pouvoir artistique comme une leçon précieuse pour une meilleure organisation de la suite des programmations en lien avec les lieux de présentation. Il est aussi à noter que chacune d'elle bénéficiait d'un capital de popularité et d'enthousiasme d'abord, avant de se retrouver au mauvais endroit, et, de ce fait, ne subissait pas trop l'impact d'une mauvaise décision sur la vie future du ballet et de la compagnie. Dans la majorité des cas, les endroits de présentation étaient stratégiquement bien planifiés. Ils permirent de la visibilité et de la notoriété même quand il s'agissait de recyclage, comme dans le cas de

Noces. Les responsables du projet artistique étaient à même de saisir les tendances et types de populations des différents lieux de l'Amérique du Nord, berceau de leur popularité.

En fait, les créateurs ont su démontrer une sensibilité au matériau humain à leur disposition pour la création et en même temps ont su faire preuve de vision artistique. Ils ont respecté les canons du ballet classique, les exigences de leur reconstruction, leur rigueur d'exécution et d'interprétation comme l'ont fait Eric Hyrst et Anton Dolin. Simultanément, ils ont été les ambassadeurs créatifs des courants montants de l'évolution de la danse et de la société. Fernand Nault a créé des œuvres monumentales et accessibles, populaires en Amérique du Nord et Brian Macdonald a affûté son style semblable à celui du maître qu'était Balanchine comme carte de visite internationale. Chacun des chorégraphes s'est entouré d'artistes aguerris aux différentes conceptions et dont la participation n'a fait que bonifier le travail chorégraphique pour créer une cohésion sur scène rarement démentie par la critique ou par les réactions du public.

Conformément avec ce qui précède, nous constatons une interrelation très étroite entre les facteurs internes et les facteurs externes traités dans cette section. Les décisions stratégiques des dirigeants en regard du matériel chorégraphique et de son élaboration sont en liens directs avec l'environnement extérieur, mais ils n'en sont pas totalement tributaires. Crozier & Friedberg (1977) expliquent :

Pas plus qu'une organisation, les « exigences » de l'environnement ne sont des « facteurs » désincarnés qui s'imposent à l'organisation par des mécanismes impersonnels et/ou automatiques. Elles ne deviennent contraignantes pour une organisation – et à la limite n'existent – qu'à travers leur actualisation dans l'action d'un certain nombre d'individus ou de groupes, bref, d'acteurs sociaux placés à l'intérieur et à l'extérieur de l'organisation *stricto sensu* qui, consciemment ou inconsciemment, les incorporent et les utilisent dans et pour leurs stratégies personnelles. (pp. 153-154)

Dans le cas des GBC, les dirigeants sont conscients des facteurs externes susceptibles d'influencer leur popularité et leur survie. Ainsi, leurs tactiques de présentation et de développement du produit artistique tiennent compte délibérément du contexte environnemental externe. Leurs choix artistiques incluent les stratégies de visibilité et de popularité et, en même temps, ils semblent peu souffrir de ces facteurs quand il s'agit de

leur valeur artistique. Au contraire, la proposition chorégraphique n'en est que plus cohérente : sa qualité et ses hauts standards artistiques sont préservés et assouvissent l'intérêt du public. *Tommy* montre un contraste intéressant à cet égard. L'utilisation d'un vocabulaire gestuel et technique plutôt réduit n'a pas permis à l'œuvre de traverser le temps. La mise en scène de l'ensemble et son format inusité séduisent d'abord la population, mais sa vacuité gestuelle et sa trame thématique drainent vite le potentiel d'intérêt auprès du public pour s'éteindre radicalement, le phénomène de nouveauté passé. *Tommy* disparaît pour ne plus revenir au programme. Cet exemple est un des rares moments où popularité et faiblesse du matériel chorégraphique ont coïncidé. *A contrario*, cet exemple met en lumière la capacité des dirigeants à faire des choix judicieux, la plupart du temps, pour élaborer l'œuvre artistique et lui assurer la plus longue vie possible sur scène en regard des facteurs internes et externes.

Aussi, « Les "exigences" de l'environnement n'ont d'influence sur la structure des organisations que dans la mesure et jusqu'au point où elles sont reprises dans les stratégies de celles-ci telles qu'elles sont formulées par leurs dirigeants ou, par leurs "coalitions dominantes" » (Crozier & Friedberg, 1977, pp. 154-155). La capacité d'analyse du milieu interne et externe par les dirigeants artistiques est un élément important au cœur des décisions de l'activité artistique. Le succès de l'entreprise de production artistique dépend de la capacité de la direction à utiliser et à coordonner des éléments solides ou du moins concordants avec ses visées artistiques, sa mise en marché et une présentation efficace et percutante des œuvres. La persistance dans le temps des acteurs artistiques est essentielle pour saisir pas à pas le pouls du public, des journalistes et des pouvoirs politiques.

Le chapitre précédent est éloquent à cet égard. Dans le cas des GBC, la direction artistique se double de la création et de la supervision de la production chorégraphique. Toutes les œuvres dont nous avons parlé dans le chapitre précédent ont été élaborées par des créateurs, coiffés aussi de la responsabilité de la direction artistique au temps de leur création (sauf dans le cas de la reconstruction de *Giselle*). Encore une fois, un investissement artistique, soutenu dans le temps au sein de la même institution est un facteur important de succès et de survie.

La double responsabilité a permis d'élaborer un produit dont toutes les facettes étaient mesurées et contrôlées par des artistes en poste. Ceux-ci sont soucieux de mener à bien leur création personnelle mais ils assument la responsabilité de garantir, tant que faire se peut, la vie artistique de l'œuvre dans une communauté sociale précise. Cela étant dit, ils ont eu les qualités de leurs défauts. Ils ont bien saisi les intérêts de leur public cible « maison » mais, ils n'ont pas été capables de mesurer les attentes à l'étranger. Le tandem Chiriaeff/Nault s'est tiré de l'expérience européenne avec de nombreuses séquelles ; Brian Macdonald, plus conscient des différences culturelles, a pris soin d'écouter des experts des différents milieux et n'a pas répété les erreurs de ses prédécesseurs.

Les facteurs de risque ont été évalués malgré tout avec une certaine lucidité et l'équipe en place, devant les difficultés, a été capable de proposer des alternatives et des solutions. Les déboires européens ont été gommés avec élégance auprès du public du Québec. Quand certaines œuvres ne rencontraient plus les intérêts des spectateurs, elles étaient retirées sans hésitation. Pensons à *Symphonie de Psaumes*, mal intégrée dans un lieu autre qu'une église, *Tommy* arrivé au bout de la ferveur populaire après quatre ans et *Sea Gallows*, mal ajusté aux nouveaux standards du jeu dramatique après quelques années. Bref, les directions artistiques ont été capables de saisir les opportunités, d'ajuster leur programmation, d'être à l'écoute du public et d'assumer les conséquences de leurs erreurs. C'est d'ailleurs ce que disent Crozier & Friedberg (1977), quand il s'agit de comprendre l'influence des décideurs dans des champs d'expérimentation spécifique :

Plusieurs stratégies rationnelles sont possibles dans une situation donnée. Et le choix que fera un individu ne sera pas uniquement fonction de ses objectifs propres mais tiendra aussi, et peut-être surtout à ses atouts, et notamment à ses capacités : a) de *découvrir* les diverses opportunités qui peuvent être plus ou moins évidentes ; b) *d'assurer et soutenir* les difficultés et risques inhérents à chacune de ces stratégies rationnelles. (p. 211)

Ainsi les éléments mentionnés quant au projet artistique ont été déterminants dans la survie de la compagnie et ont été en lien avec l'organisation artistique.

3) Une organisation artistique : un paradoxe

Ludmilla Chiriaeff est le cœur de son organisation, la personne principale sans qui la compagnie n'existe pas. Et toutes les actions des acteurs orbitent autour de ses décisions. Au début des activités de la compagnie, tout est incertain : le financement, les contrats, la disponibilité des danseurs. Comme Ludmilla n'a d'autres ressources qu'elle-même et son savoir-faire, plutôt sommaire en termes de notions d'organisation, la compagnie gravite autour de ses qualités personnelles, celles de chorégraphe, de directrice-artistique, d'administrateur et d'attachée de presse. Elle centralise le pouvoir. Elle n'a pas le choix de se fier à sa vision et à ses intuitions pour réaliser sa mission. Elle porte quasiment seule le germe et le poids de son entreprise. Ainsi, l'institution se développe au gré des forces et faiblesses de chaque personne attirée dans son giron, selon les nécessités de Ludmilla et selon les moyens dont elle dispose pour assumer la réalisation de ses projets. En haut de la pyramide, elle domine, seule. Au départ, il serait possible de croire que la structure artistique relève d'un ordre naturel et obligatoire dans les circonstances. Nous croyons davantage qu'il s'agit pour Ludmilla Chiriaeff de problèmes à résoudre qui, dans leur complexité, demandent beaucoup de souplesse et d'adaptation et qui vont l'inciter à conserver coûte que coûte ce pouvoir.

3.1 : Un contrôle unique et bicéphale

Le rapport de Ludmilla au pouvoir permet de comprendre l'organisation de la compagnie et la concrétisation de son projet. Elle est incapable de formuler concrètement et avec méthode des stratégies et des modalités de fonctionnement : son expérience européenne est le seul modèle de référence. De plus, elle est dans un univers social dont la culture et les règles lui sont étrangères. Autant d'éléments insécurisants à maîtriser en même temps.

Le contrôle lui permet d'apprendre sans perdre de vue ses objectifs organisationnels non conceptualisés, mais réels. Son plus grand contrôle est exercé dans les rapports relationnels et surtout sur ses proches collaborateurs de tous ordres. Il s'agit de tisser des liens solides et durables avec eux, au sein de l'organisation. Ces liens viennent cimenter l'adhésion à l'organisation. Ils agissent comme un rempart face à l'imprévisibilité de certaines situations ou face à certains enjeux susceptibles de troubler la structure

organisationnelle. Ils servent de bouclier contre les difficultés et les embûches de l'environnement externe. C'est le principal contrôle susceptible de lui assurer protection, possibilité d'action et de réaction. Crozier & Friedberg (1977) expliquent : « En tant que mécanisme fondateur de stabilisation du comportement humain, c'est le pouvoir qui est le fondement de l'ensemble de relations qu'il constitue » (p. 64). Ludmilla contrôle les individus par sa relation avec eux. Elle organise sa compagnie sur cette base et, de ce fait, se rassure. Si elle fait une erreur ou évalue mal une situation, elle peut compter sur le support et le lien de confiance indéfectible qui la lie à ses collaborateurs pour rectifier ou modifier la situation rapidement, en temps opportun.

Le rapport de Ludmilla avec tous ses collaborateurs est teinté de séduction et de ce jeu de valorisation artistique, modulé selon les besoins identifiés par elle. Pensons encore 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 à la PdA en guise de remerciement). D'autres, comme Daniel Seillier, sont progressivement poussés à partir pour toutes sortes de raisons. Par contre, lorsqu'elle est convaincue que Brian Macdonald peut encore servir les intérêts artistiques de la compagnie au moment de son départ à titre de directeur artistique, elle fera tout pour le garder. 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 dont elle a besoin pour mener à bien sa mission et faire face à ses différents objectifs.

La direction artistique est toujours bicéphale : Chiriaeff/Hyrst, Chiriaeff/Nault et Chiriaeff/Macdonald. Par contre, Mme Chiriaeff possède un droit de veto. Ce droit de veto est une assurance pour éviter qu'une décision artistique mette en péril sa vision de grande compagnie de ballet. Elle ne peut nommer son projet dans toute sa complexité, l'élaborer en mots et en structure mais elle sait le construire avec intuition et doigté. Mme Chiriaeff mise aussi sur ceux en qui elle a mis sa confiance. Elle utilise leur talent afin qu'ils sachent développer son ouvrage artistique. Elle est consciente qu'elle ne peut y arriver seule. Chacun de ses collaborateurs dispose d'assez de marge de manœuvre pour, à la fois, se développer artistiquement et répondre aux ambitions de Ludmilla. C'est une question de dosage entre son intervention et la confiance qu'elle porte au produit artistique élaboré par 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 p. 104).

Quant au comité artistique, il sert de paravent. Il protège la direction artistique des mauvaises décisions éventuelles prises par un manque de connaissances. Il n'a aucun pouvoir décisionnel. Ludmilla garde le projet de compagnie sous son contrôle personnel avec tact : elle consulte et donne de l'importance selon ce qu'elle estime nécessaire pour protéger chez les artistes leur intégrité et leur estime de soi. Mais elle demeure seule juge au final.

La période de Brian Macdonald atténuera légèrement le besoin de contrôle de Mme Chiriaeff car les temps ont changé : la réputation de la compagnie et sa structure sont plus solides et Ludmilla a une confiance presque totale en Brian. Elle est consciente d'une certaine divergence entre ses goûts artistiques et ceux du chorégraphe mais elle juge qu'une telle divergence n'est pas nécessairement dangereuse pour la réputation de la compagnie, compte tenu justement de la notoriété déjà solide de ce dernier.

Précisons qu'à la venue de Brian Macdonald Mme Chiriaeff a perdu beaucoup de pouvoir à cause de l'évolution administrative et de la nouvelle structure de la compagnie résultant de la remise en question commencée en 1974. La dimension des GBC, leur notoriété et leurs besoins de fonctionnement ont entraîné l'augmentation considérable du nombre d'employés du secteur administratif et le nombre de collaborateurs artistiques permanents. De plus, ils devront instaurer un organigramme et des définitions de tâches : « Une augmentation du personnel administratif se fait remarquer dans la mesure où une plus grande différenciation exige davantage de coordination (Idem, p. 143).

En 1974, la sécurité financière pourtant fragile ne semble pas insécuriser Ludmilla. Dans l'ensemble, l'opinion publique, le CA et le personnel la rassurent par leur support indéfectible et leurs actions conformes à ses aspirations. Ainsi, la notoriété et la reconnaissance ont permis à Mme Chiriaeff de lâcher prise progressivement. Elle sait que sa compagnie survivra. De plus, la dimension des institutions sous sa gouverne demande maintenant qu'elle ne se consacre qu'à une chose : elle a choisi l'école de ballet et garde un œil sur la concrétisation de sa « vision ». Clairvoyante, elle sait que la relève représente l'avenir de la danse et la pierre d'assise de sa compagnie.

Malgré tout, elle s'immisce dans les affaires artistiques et continue de défendre ses « chéris » à titre de conseillère au CA :

Mme Chiriaeff questionne M. Macdonald sur l'offre de Mannie Rowe³ de préparer un Pas de Deux pour l'atelier [chorégraphique], à quoi M. Macdonald répond qu'il n'y aura pas suffisamment de temps pour insérer autre chose. M. Dupré rappelle aux membres de la direction que son contrat avec la compagnie expire prochainement et demande si on désire le renouveler. Mme Chiriaeff lui indique qu'on souhaite qu'il continue de travailler avec la compagnie.
(extrait, Comité exécutif, 13 juin, 1975, FALC)

Mme Chiriaeff répond, en séance, à une question qui relève directement de la direction artistique. Cet exemple démontre la surveillance qu'elle exerce encore sur les décisions artistiques de la compagnie même si, en principe, elle ne la dirige plus depuis l'arrivée de Brian.

Brian Macdonald ne dispose pas du contrôle absolu qui a prévalu du temps de Ludmilla. Il n'en a pas besoin, pas plus qu'il ne s'en préoccupe. Il s'intéresse uniquement à la création artistique. C'est d'ailleurs son tendon d'Achille. Le fait de ne pas se préoccuper du secteur artistique dans son ensemble et de négliger sa relation avec les danseurs et ses liens avec l'administration l'empêcheront d'assumer un certain « leadership » dans l'organisation. Il n'a pas de vue d'ensemble. Il est vrai que la situation du flou organisationnel qui prévôt ne l'aide pas. Il exercera une certaine autorité, en réaction à des événements frustrants et dangereux pour la réalisation de sa création artistique, et toujours en dernier recours.

Comme nous l'avons constaté, Brian Macdonald est entré à la compagnie dans une ère de turbulence peu propice à l'accaparement d'un pouvoir autre que celui qu'il peut exercer sur son propre produit artistique et sur les danseurs. À son époque, la structure artistique est toujours supportée par un CA et par le personnel du secteur administratif. Quand Richard d'Anjou tentera de prendre le pouvoir complet, Brian contrera son action en imposant un comité artistique dont il est la tête dirigeante, refusant ainsi de se soumettre à toute direction administrative. Ce sera la seule action de leadership de Brian Macdonald reliée à sa fonction, manifestation d'une vision plus large de son rôle.

³ Danseur dans la compagnie, de 1970 à 1977.

Par la suite, la présence envahissante de Colin McIntyre est loin de faciliter la garde du pouvoir par la direction artistique. Nous avons constaté combien les zones de latitude de chacun sont mal définies. Quand Colin menace de quitter la compagnie à cause de Brian, c'est ce dernier qui doit partir, poussé à quitter par le CA. Comme le soulignent Crozier & Friedberg (1977) : « Le pouvoir est une relation, et non pas un attribut des acteurs » (p. 65). Du côté du pouvoir de la direction artistique, le vent a tourné progressivement vers celui de la direction administrative, faute de relation harmonieuse ou participative. Brian est plus ou moins conscient d'un « leadership » à assumer pour délimiter les frontières du pouvoir avec Colin McIntyre. Dans les faits, ce dernier est à cheval, entre la direction de production, la direction administrative et même la direction artistique. Le glissement s'est fait dans le temps, à la toute fin du mandat de Brian Macdonald, pour maintenant changer de pôle d'influence au sein de la compagnie.

3.2 : une interdépendance des secteurs artistique et administratif

Tout au long de la période couverte par l'étude, les administrateurs sont soumis à la direction artistique. Le rapport intime Luft/Chiriaeff entretient la confusion des liens de pouvoir entre les deux mais jamais sur l'issue du contrôle des décisions artistiques. Ludmilla conserve le haut du pavé et le défendra toute sa vie :

C'est l'objet de ses grandes batailles vers la fin, c'est de s'assurer que la direction artistique soit dans les mains de gens qui connaissent ça, et pas dans les mains de comptables. Constamment, à partir du milieu des années soixante-dix au fond, c'est sa bataille. On la retrouve partout, tout le temps.
(Forget, 2006)

La vision de développement de la compagnie est partagée par les deux époux et les objectifs artistiques prévalent sur les actions ciblées de la direction administrative. À l'arrivée de Fernand Nault, la fusion devient même tripartite :

Ce qui me frappe chez Fernand, c'est qu'on retrouve chez lui le même dévouement que chez Mme Chiriaeff; cet intérêt pour la chose en soi, Je pense qu'on a toujours eu à trois une entente parfaite. Il n'y a jamais eu aucun problème personnel qui pouvait intervenir pour brouiller notre mission. C'est peut-être un grand mot mais je crois que Fernand a accepté ce rôle très rapidement et d'une façon extrêmement harmonieuse. (Luft, 2005)

Cela étant dit, le volet artistique demeure souverain : « Il [Luft] n'intervenait pas dans le travail artistique et se soumettait à ce que j'avais décidé de faire » (Nault, 2005). Le changement de garde après le départ de Luft a laissé une zone nébuleuse du partage des responsabilités. Relatons en l'évolution.

Dès la fondation de la compagnie, la fonction administrative semble être reléguée au bas de la pyramide si on en juge par la façon dont les crédits sont présentés dans les programmes souvenir des saisons 1960-1961 et 1961-1962. À la première page des programmes, on nomme les membres du personnel artistique. À la fin du programme, on renomme les décideurs du volet artistique, en plus des artisans impliqués à la production. En tout dernier lieu, on désigne l'administrateur (René Saint-Pierre), juste avant l'aviseur légal, le vérificateur et la secrétaire.

À cette époque, les questions relatives au financement de la compagnie et la présentation des difficultés financières se font par la voix de Ludmilla Chiriaeff. Elle annonce les campagnes de souscriptions dans les journaux, elle y dénonce le financement de sa compagnie en comparaison avec celui du BNC ou encore le manque d'argent que consacre le CAC à la danse (Godin, 1961).

Dans le programme souvenir de la saison 1962-1963, le nom de la personne responsable de l'administration change pour celui d'Uriel Luft et la fonction aussi ; le titre d'administrateur se substitue à celui de directeur-général mais l'emplacement dans le programme demeure le même.

En 1963, Uriel Luft demeure directeur-général et se retrouve désormais sur la première page de présentation de la compagnie, juste en bas de la présentation des danseurs et à côté de la direction musicale. Le vent vient de tourner en ce qui concerne l'importance accordée à la gestion administrative. À cette époque, le nombre de danseurs augmente de façon significative⁴ et la direction artistique se donne la prérogative de s'attaquer à des œuvres complètes du répertoire. En 1970, Luft occupe désormais la troisième place dans le programme souvenir, juste en dessous de la direction artistique et de la co-direction

⁴ On passe de 20 (en 1962) à 30 danseurs (en 1963).

artistique jusqu'à son départ en 1974. Encore une fois, la perception de l'importance de la gestion administrative vient de prendre du galon.

Par l'observation et la comparaison des organigrammes informels des programmes au fil du temps, on constate une évolution significative dans l'importance de la direction administrative au sein de la compagnie. De quantité presque négligeable⁵, ce rôle devient névralgique dans la présentation de l'image que la compagnie veut projeter. Mais, à l'interne, Ludmilla continue de tout régimenter.

M. Delorme, président du CA, envisage avec difficulté la possibilité de trouver à Uriel Luft un successeur qui sache embrasser les différentes responsabilités d'une direction générale⁶ :

Lorsque s'est posée la question de remplacer le directeur général actuel après qu'il nous eut indiqué son intention de quitter son poste en juillet 1974, un comité du Conseil fut formé dans le but de pourvoir à son remplacement. Ce comité fut amené à examiner également l'organigramme actuel et il en est arrivé à la conclusion que cet organigramme devrait être maintenu dans sa forme actuelle à condition, cependant, que l'on puisse trouver un candidat susceptible d'assumer dès le départ, les responsabilités entières du directeur général. L'organigramme dans sa forme actuelle, présuppose, en effet, que la direction générale puisse être confiée à un titulaire expérimenté et pleinement apte à assumer cette tâche. Or, la pauvreté en nombre et en qualité de candidatures reçues en réponse aux démarches faites dans le but de trouver un remplaçant à monsieur Luft, amènent le comité à examiner le concept de la structure organisationnelle pour en arriver à reconnaître que jusqu'à ce que l'on trouve un candidat apte à assumer la direction générale dans sa forme actuelle, la gestion de la Compagnie devrait être confiée collectivement aux chefs de services (au moins les plus importants relevant directement du président. (p. 2)

On constate les efforts du président du CA à suggérer des orientations administratives à la compagnie et sa bonne connaissance des exigences du poste à pourvoir.

⁵ « Mon bureau était dans le vestiaire des garçons, je veux dire c'était...à peu près aussi grand que cette chaise longue, et c'est comme ça que ça a commencé » (Luft, 2005).

⁶ Lettre adressée à M. Dudley Mendels par M. Delorme datée du 27 mai 1974. Il s'agit d'une synthèse de sa vision de la compagnie au moment de son départ et de suggestions en ce qui concerne certains aspects de la compagnie en lien avec le rôle du CA (FALC).

Le mandat donné par le CA à M. d'Anjou n'est pas le même que celui qui était accordé à M. Luft, douze ans plus tôt. Tout en reconnaissant certaines compétences à M. d'Anjou, une réserve subsiste quant à sa capacité d'embrasser le profil d'Uriel Luft à lui seul. À l'ordre du jour de la réunion du 17 juillet 1974, apparaît au point 3 : affaires nouvelles à la rubrique c) : « L'engagement d'un directeur exécutif pour remplacer le directeur général » (FALC). D'après les déclarations faites par d'Anjou aux médias et à la lumière de notre analyse de ses compétences, nous pouvons croire que, dans le cadre de ses fonctions, il doit accroître les partenariats financiers et développer des stratégies pour mieux positionner la compagnie dans ses démarches de financement auprès des gouvernements. En parallèle, Colin McIntyre assure la gestion quotidienne et coordonne les tournées : liens avec les impresarii, élaboration des itinéraires, négociations avec les diffuseurs, coordination avec la direction artistique.

Sa personnalité complexe, sa vision arrêtée des besoins de la compagnie et sa difficulté à lâcher prise ont peut-être eu raison de l'enthousiasme de M. d'Anjou. Il est difficile, dans un nouvel univers et avec de nouvelles personnes, de sentir une éminence grise présente constamment comme il est difficile, pour une organisation de modifier ses modes de fonctionnement du jour au lendemain. Auparavant, Uriel Luft contrôlait tout. Il était la référence pour toute demande émanant du personnel ou pour tout problème relatif à l'administration. Le pouvoir divisé en deux parties commande des réaménagements de la structure hiérarchique. Comme nous l'avons souligné, la confusion ou le manque de cohésion qui a perduré dans le temps, tout au long du règne de Brian Macdonald, a fragilisé le travail artistique, mais sans jamais remettre en question la suprématie du pouvoir artistique. La gestion administrative, est demeurée poreuse, marquée par l'époque Chiriaeff/Luft, à la différence que les nouveaux protagonistes ne sont pas des époux.

Ainsi, les liens de pouvoir sont tissés serrés autour de Ludmilla. Sa volonté et son ascendant persistent tout au long des années de fondation et de développement, jusqu'en 1978, année où elle délaisse définitivement tout rôle de contrôle aux GBC. Les structures administrative et artistique sont demeurées dans des rapports très étroits, mal différenciés, et la culture de gestion va continuer à se développer avec une suprématie du secteur artistique. Par contre, les besoins administratifs liés à une évolution artistique progressive et rapide, le flou de la définition des secteurs, la personnalité de Brian Macdonald et de

Colin McIntyre vont faire glisser davantage le pouvoir vers la gestion administrative. L'équilibre a été reconfiguré au moment où s'arrête notre étude.

Le rapport de Ludmilla aux danseurs est complexe. Il s'apparente au même type de pouvoir énoncé précédemment en regard des liens avec ses co-directeurs artistiques.

3.3 : Les liens avec les danseurs

Le rapport de Mme Chiriaeff avec ses danseurs est comparable à celui qu'on a observé avec ses directeurs artistiques/collaborateurs mais avec une plus grande emprise. Elle entretient ce que nous appellerons « l'illusion nécessaire ». Elle établit un lien de confiance sans manquer de manipuler tous et chacun. Ces éléments équilibrent les forces en présence entre la direction et les danseurs. Chacun devient tributaire de la stabilité de l'ensemble.

3.3.1 : L'illusion nécessaire

Au-delà de certaines qualités prometteuses, le projet de compagnie montre tous les signes d'une combinaison porteuse de défis artistiques intéressants à relever et de valorisation artistique pour les interprètes. Plusieurs éléments attirent l'attention: les chorégraphes engagés par Chiriaeff, leur répertoire et les succès rapides obtenus à partir du matériel chorégraphique qui engendre à son tour des tournées couronnées de triomphe. 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. C'est d'ailleurs une réalité. Comme nous avons pu le constater au chapitre précédent, les projets sont inspirants sur les plans artistique, esthétique, stylistique et technique. « L'illusion nécessaire » tourne principalement autour de l'intérêt suscité par les œuvres à danser et leur impact. Ainsi, même si Ludmilla ne peut assurer la survie de la compagnie dans le temps, 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 de renom de son époque à titre de collaborateur. Edward Caton est un des premiers :

Edward était une grande inspiration pour les danseurs. Certainement pour moi, en tout cas. Aussi, il était un homme très grand et très beau. Il y avait aussi le fait qu'il avait dansé avec Pavlova. Tout ça a fait en sorte que nous l'avons trouvé fascinant. Comme chorégraphe, il avait fait pas mal de chorégraphies. Des fois, des classes très, très bonnes, mais des fois...c'était très étrange parce que nous avons fait des exercices à la barre et à la fin, il a dit : « tous les dos sont trop bas! » [...] Et nous, on prenait ça comme si Dieu avait parlé. On recommençait : « première position! ». (Paige, 2005)

Anton Dolin est aussi un de ceux-là. Sa rigueur, les exigences de son répertoire et sa renommée ont été des sources de motivation importantes :

V.W. : *Giselle* avec Anton Dolin était un moment extraordinaire parce que Dolin était un lien avec la grande tradition et quand on a monté *Giselle*, il a donné beaucoup à Christa Mertens et moi. Beaucoup de détails. Je me sentais vraiment faire partie d'une longue tradition. C'était quelqu'un qui avait dansé pour Diaghilev. (2005)

Aussi, le simple fait d'être sur scène ou dans le même spectacle que Rosella Hightower ou Alicia Alonso est une source de motivation au dépassement de soi et apporte la possibilité d'apprendre par mimétisme.

Le passage de David Lichine, déjà une grande vedette à l'époque, est aussi stimulant pour les danseurs, comme en a témoigné Brydon Paige. La venue de Fernand Nault, attaché à la compagnie pendant longtemps, va aussi hausser d'un cran les habiletés des danseurs et leur intérêt à s'investir dans la compagnie. Ses compétences de professeur valent celles de chorégraphe :

M. B. : Comment avez-vous vécu l'arrivée de M. Nault ?

B. P. : J'étais très heureux parce que j'ai vu tout de suite son talent. Comme professeur, il était très généreux. Aussi il avait un très bon sens de l'humour et de l'expérience. Il était très généreux, il partageait son expérience avec nous.

M. B. : Donc ça eu un effet positif sur la dynamique de la compagnie ?

B. P. : Oui, certainement.

M. B. : Est-ce qu'il était aimé des danseurs, est-ce qu'il avait un bon rapport avec eux ?

B. P. : Oh oui, beaucoup, toujours. (2005)

Vincent Warren (2005) témoigne de sa capacité à pousser les danseurs à se dépasser :

Je me souviens quand Fernand avait monté le pas de dix du dernier acte de *Raymonda*. Il y avait un fameux quatuor où on faisait double tour en l'air un après l'autre. Sasha, qui était très jeune à l'époque, avait de la misère. M. Nault le forçait à le faire et Sasha se sentait vraiment traqué à cause de cela. M. Nault ne l'a pas lâché. C'était un défi et il fallait le faire. Au bout de la ligne, il l'a fait. Dans ce cas-là, M. Nault avait poussé la technique [...] On était forcés de monter à la hauteur. Je crois que c'était une décision consciente de Madame et de Fernand de pousser les danseurs.

Ainsi, le matériel chorégraphique 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. Les œuvres, en plus de leur apporter les bénéfices d'un épanouissement artistique, 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. Ce constat est valable pour toute la période que nous traitons. À chaque étape de développement, les danseurs continuent à trouver leur intérêt à tous les points de vue. Même si, par la suite, sous la nouvelle direction artistique, les méthodes de Brian Macdonald diffèrent, les résultats sont les mêmes en bout de course. « L'illusion nécessaire » entretient l'idée auprès des danseurs que Chiriaeff, Nault ou Macdonald possèdent certaines clés du succès et sont en mesure de l'assumer. Pourtant, aucun d'eux ne peut jamais être certain d'une réussite garantie.

Le répertoire plaît au public dès le début pour les raisons que nous connaissons (voir les commentaires émis sur les œuvres). Les offres de tournées surgissent rapidement 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. Elles stimulent l'intérêt des danseurs, heureux de « voir du pays » et de se faire voir. Elles favorisent aussi la cohésion du groupe et l'attachement graduel des membres à la troupe. Plusieurs tournées assez bien orchestrées ponctuent régulièrement le travail des danseurs :

M. B. : Quels souvenirs gardes-tu des tournées ?

V.W. : De bons souvenirs. Dur physiquement. La plus longue c'était trois mois de « One night stands » aux États-Unis. C'était en autobus. La plus belle tournée que j'ai faite avec les GBC,

c'était dans le train pour aller dans l'Ouest du Canada. C'était merveilleux, c'était le luxe. À cette époque-là, dans les années soixante, la plupart des tournées étaient faites en autobus. C'était fait pour que l'on voyage dans des conditions pas trop pires. On ne pouvait pas voyager plus que trois cent milles par jour et on ne pouvait pas commencer avant une certaine heure. Il fallait qu'on arrive deux heures avant le spectacle. C'était dur parce que d'être assis dans un autobus toute la journée, sortir, manger et répéter, faire le spectacle, aller chercher une place pour manger après, dormir, se lever. On avait une règle disant que l'on ne prenait pas le bus avant 9h 30 le matin. C'était très dur ces tournées-là, mais on dansait ! [...] On dansait plus souvent en tournée qu'on dansait à Montréal. Là, on répétait trois mois, on faisait une série de spectacles et après c'était tout. (2005)

Notre analyse démontre que les chorégraphes mettent en valeur les artistes sur scène :

M. B. : Est-ce que vous avez l'impression que les choix étaient faits en fonction de ce que pouvaient faire les danseurs ?

B. P. : techniquement oui.

M. B. : Et sur le plan expressif ?

B. P. : Oui » (2005).

Le chapitre sur les œuvres permet d'apprécier le travail important fait par les créateurs pour toujours montrer au mieux les qualités artistiques du plus grand nombre d'interprètes à l'emploi de la compagnie. Les solistes des premiers temps ont été des exemples pour leurs collègues moins expérimentés. L'utilisation d'effets théâtraux comiques (*la Fille mal gardée*) ou dramatiques (*Sea Gallows*) ont assuré une polyvalence artistique à un grand nombre de danseurs, réutilisée abondamment par la suite. La mise en valeur des talents spécifiques par un répertoire exigeant a stimulé l'intérêt des troupes, leur désir de dépassement et la possibilité de leur donner une visibilité à la hauteur de leurs aspirations. Du temps de Ludmilla Chiriaeff, Fernand Nault et de Brian Macdonald « l'illusion nécessaire » entretient l'idée que les danseurs seront toujours meilleurs et performants. Elle nourrit et renforce leur valeur d'artiste en plus de justifier leur choix et leur raison d'être : celui d'être danseur.

Nous reconnaissons, dans ce qui précède, la présence des deux premières valeurs soulignées dans le chapitre IV : la passion pour la danse et le dépassement de soi. Elles transpirent et se maintiennent grâce au répertoire et à l'envergure des artistes en présence. Chacun y trouve un intérêt réciproque: la direction artistique s'assure un matériau aux multiples vertus par la qualité de son travail de création artistique et les interprètes sont

certains de trouver un langage chorégraphique à la hauteur de leurs attentes et une possibilité de se faire voir sur scène relativement souvent. C'est un système d'émulation réciproque. Si un des partis ne respecte pas les valeurs et ne répond pas aux attentes, il est automatiquement rejeté ou il s'élimine de lui-même. Chacun est dépendant de la participation de l'autre dans ce contrat implicite. L'entente profite 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 ainsi que les tournées longues et successives rassurent 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 de l'institution. D'ailleurs, plusieurs danseurs ont été réaffectés à d'autres tâches au sein de la compagnie ou à l'École. Ils assurent un suivi de l'orientation artistique des GBC. On n'a qu'à penser à Brydon Paige qui, de danseur s'est transformé en maître de ballet, puis au même moment de son changement de carrière en chorégraphe. À cette époque, un certain nombre d'étudiants de l'École intègrent la compagnie⁷, puis poursuivent une carrière sous une autre forme, après leur retrait de la scène. Linda Stearns et Daniel Jackson seront tour à tour danseurs, répétiteurs, maîtres de ballet et co-directeurs artistiques de la compagnie (en 1978). Ces nominations témoignent de la cohésion du projet. On ne compte plus le nombre des danseurs demeurés très longtemps au sein de la compagnie, entre autres, Vincent Warren, Sasha Belinsky, Andrée Millaire, Eric Hyrst, Véronique Landory et bien d'autres. Ainsi, Mme Chiriaeff offre des expériences qui inspirent confiance. Elle la suscite par son attitude et un comportement exemplaire.

Nous appelons cela une « illusion », car rien ne permet vraiment à Ludmilla de promettre quoi que ce soit à qui que ce soit. Elle ne sait pas elle-même où les événements la porteront, ni si sa compagnie survivra. Elle donne pourtant l'impression qu'elle maîtrise la situation et, dans les faits, elle oriente toutes ses énergies pour que ce qu'elle laisse miroiter arrive. Elle idéalise sa vision. Il doit en être ainsi pour que « l'illusion » se maintienne et qu'elle demeure le plus longtemps possible. L'illusion est « nécessaire » et,

⁷ 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.

devrions-nous dire, obligatoire pour que soient conservées la confiance et l'espérance en un futur meilleur.

Ce facteur est essentiel à Ludmilla pour assurer la survie et le développement de la compagnie. Sans la confiance, « l'illusion nécessaire » est sans effet et l'ensemble du projet est mis en péril. Il serait impossible à Ludmilla de garder ses danseurs et chorégraphes et de constituer un noyau de personnes fiables comme piliers de l'entreprise.

3.3.2 : Le lien de confiance

Pour les chorégraphes, la confiance s'est installée par le fait que Mme Chiriaeff leur donne une grande marge de manœuvre artistique et qu'elle croit en leur talent, même si un droit de veto existe. Les danseurs développent un lien de confiance différent : c'est le respect, l'atmosphère familiale des dix premières années et la distanciation avec les problèmes d'argent.

Nous ne répéterons pas les qualités professionnelles de Ludmilla susceptibles d'inspirer le respect à des artistes danseurs impliqués dans le développement d'une carrière. Nous avons mentionné qu'à cette époque, les personnes compétentes ne sont pas si nombreuses dans le paysage canadien. Ses qualités personnelles et professionnelles suscitent le respect :

M. B. : Quel a été votre rapport avec Mme Chiriaeff tout au long de votre carrière de danseur ?

V.W. : Toujours respectueux! J'aimais beaucoup Madame et j'avais beaucoup de respect, dans le sens d'artiste. Quand on répétait, elle était géniale en répétition. Elle parlait avec l'expressivité, elle voyait les détails. Ce sont ses classes de ballet aussi qui étaient très difficiles et disciplinées. On faisait trente deux de chaque exercice. Donc, j'étais très respectueux tout le temps. Elle était en haut pour moi. Elle avait toujours une gentillesse aussi. Elle n'était jamais dominatrice du tout. Tout le monde l'appelait Madame ! Surtout pas Ludmilla. Surtout pas moi ! J'avais 23 ans et elle avait peut-être 35 ou 40 ans à ce moment là, mais elle était à un niveau plus haut. Je l'aimais, j'avais un respect profond, pas de peur, un respect d'amour. Ça a continué toute ma vie. (2005)

La culture organisationnelle dont nous avons parlé précédemment est mise en place par l'attitude de Ludmilla envers les danseurs. Elle fait office de figure maternelle et se conduit comme tel avec eux. Linde Howe-Beck (2005) explique :

She had to practically feed and clothe them. She got dancers that she taught in Ottawa and brought them here. Some of them were very young. So she was mother hen. She loved being a mother hen, as you know. She loved to be the mother so she was the mother. In that sense it was not surprising that she was willing to have a company.

Les déclarations concordent: les trois danseurs interrogés témoignent de l'atmosphère familiale vécue au sein de la compagnie :

M. B. : Comment étaient les rapports quand tu es entré dans la compagnie, entre Madame et les danseurs ?

S. B. : C'était une grande famille. C'était vraiment une grande famille. On se sentait vraiment soutenus, encadrés. En tout cas de mon côté. J'ai toujours trouvé qu'il y avait une bonne atmosphère. (2005)

Non seulement l'attitude maternelle de Ludmilla est propice à instaurer un esprit familial, mais le noyau fidèle des danseurs montre l'exemple aux autres. Deux générations de danseurs l'attestent. L'atmosphère se perpétue dans le temps, du moins sur une période de dix ans. Ainsi, nous pouvons en partie comprendre pourquoi les choix de la direction artistique de ne pas encourager le vedettariat ne démobilisent pas les troupes avant la tournée de l'Europe en 1969. Auparavant, les artistes invités rehaussent la prestation des danseurs de la compagnie et comme ils sont de passage, ils ne menacent pas l'atmosphère d'entraide et d'abnégation. Cependant, quand il s'agit de rester, les nouveaux danseurs doivent respecter la dynamique de la culture organisationnelle. Par exemple, le couple David et Anne-Marie Holmes est rapidement expulsé :

V.W. : Quand Fernand est venu faire *Casse-Noisette*, il y avait déjà David et Anne-Marie Holmes comme artistes principaux qui était un couple difficile et Fernand n'était pas content d'eux non plus. David était très agressif, ils ont joué les vedettes comprends-tu? Ce sont de bons danseurs de ballet. Surtout que le nouveau chorégraphe qui est invité est plus important que les danseurs qui sont venus de l'extérieur; qui sont payés beaucoup plus chers que nous. En plus, il y a beaucoup de publicité autour d'eux. Ils n'étaient pas là l'année suivante. (2005)

Mme Chiriaeff protège coûte que coûte l'harmonie au sein de ses troupes. Elle ne sacrifie pas la cohésion du groupe à des vedettes susceptibles de lui apporter de la reconnaissance

si elles heurtent l'équilibre. En revanche, elle exige de « ses enfants » la loyauté. Encore une fois, c'est un fragile équilibre d'acceptation, de renoncement et d'adaptation. Crozier & Friedberg (1977) expliquent le phénomène :

Luhman dit que le rôle de membre peut se comprendre comme une sorte de « loyauté capitalisée » qui fait qu'en entrant « librement » dans ce rôle de membre, l'individu non seulement accepte les attentes formalisées qui y sont associées, mais aussi les changements futurs qui affecteront ces attentes selon les procédures prévues à cet effet. (p. 102)

L'harmonie dure un certain temps et permet à Ludmilla de clarifier et de renforcer l'orientation du produit artistique. La première brèche se produit lors de la tournée européenne. Les danseurs vivent l'engagement d'artistes vedettes comme un désaveu. Surtout que les critiques ne semblent pas faire la différence entre les invités et les danseurs-maison. Ces derniers vivent mal l'expérience. Mme Chiriaeff s'est pliée aux exigences de l'impresario Sarfati ; elle a mis en péril l'atmosphère familiale et le climat de confiance. Une défection des membres du noyau fidèle du moment s'en suivra avec les conséquences que nous connaissons. Après cette expérience, le lien de confiance ne cesse de s'effriter. Les danseurs n'ont plus le même attachement à la compagnie et vont développer même une attitude blasée. M. Nault explique son départ à cause d'un manque de dynamisme et d'enthousiasme après l'expérience de *Tommy*.

L'arrivée de Brian Macdonald va susciter un changement radical : c'est la loi de la jungle. Tous et chacun doivent lutter pour sa survie. La confiance réside uniquement dans la capacité du directeur de créer un matériel chorégraphique motivant. Les valeurs personnelles d'entraide et l'atmosphère familiale n'ont plus cours. Probablement que le nouveau directeur artistique, au-delà de ses tendances personnelles autocratiques, a observé un niveau de performance à redresser et à améliorer. De là, l'attitude à encourager la compétition pour redonner aux danseurs le goût de se dépasser. L'illusion nécessaire a disparu mais le dépassement de soi subsiste sous une autre forme. Maintenant, le rapport est strictement professionnel. Les premières réflexions pour la formation d'un comité de danseurs en vue de discuter des problèmes avec la direction artistique s'élaborent (Belinsky, 2005). La mutation ne va pas mettre en péril la survie de la compagnie mais va quand même provoquer un changement de direction artistique qui se replie sur elle-même. Dorénavant, l'équipe artistique est composée de Linda Stearns, Daniel Jackson et Colin

McIntyre, un triumvirat de membres internes, dont deux sont issus de l'époque de la dynamique familiale.

Tout ne s'est pas installé du jour au lendemain. Il est compréhensible que l'atmosphère familiale se distende progressivement sur une période de vingt ans. Mme Chiriaeff est de moins en moins dans le studio au quotidien, à mesure que le temps passe. Le nombre de danseurs augmente rapidement et ils viennent de plusieurs horizons et de cultures différentes. Le ballet, par le pouvoir de sa dynamique disciplinaire commune à travers le monde, ne souffre pas de frontières. « constantly negotiating national and transnational cultural processes » (Wulff, 1998, p. 33). En revanche, l'atmosphère ne peut pas s'entretenir indéfiniment sur les affinités individuelles et consensuelles. Par exemple, quand M. Nault intègre la compagnie, il amène avec lui plusieurs danseurs masculins américains :

Quand Fernand Nault est venu en 1965 pour faire ses œuvres, il a amené avec lui aussi de nouveaux danseurs de son choix : Richard Beatty, qui était un danseur de l'ABT et Sonia Taverner. Il y avait aussi Lawrence Gradus. Il a amené une équipe avec lui. Ça a causé de la jalousie de ma part, j'étais très jaloux ! C'est parce que j'étais là depuis longtemps et je me battais pour ma part, et tout à coup il y avait Richard... En effet, Richard était beaucoup mieux comme danseur que moi. Je n'étais pas vraiment un danseur classique. Dick était mieux que moi pour ça.
(Warren, 2005)

Ces derniers n'ont probablement pas connu les mêmes conditions d'exercice de leur métier. Immanquablement, leur besoin de reconnaissance et de visibilité artistiques va devoir trouver sa place. Nous présumons que certains compromis s'exercent malgré tout puisqu'ils demeurent longtemps au sein de la troupe et ils vont fort probablement modifier subtilement la dynamique familiale. Quoi qu'il en soit, nous constatons que l'évolution de la dynamique interne s'ajuste aux besoins de l'évolution artistique de la compagnie.

Toujours avec cette idée de l'illusion nécessaire en lien avec la confiance, les danseurs confinés dans le studio sont protégés des problèmes de toute nature et particulièrement ceux qui sont liés au financement. D'ailleurs, aucun des interprètes interrogés ne semble avoir une connaissance de certaines crises de nature financière. Un écran existe entre la vie des danseurs au sein de la compagnie et le reste des activités de production ou de l'administration. Tous affirment ne rencontrer le directeur général qu'une fois par année

pour signer leur contrat : « C'est juste quand on devait signer les contrats ou en tournée » (Belinsky, 2005) et tous l'apprécient :

Mais la gestion de la compagnie, on ne savait rien. Les danseurs étaient un petit peu protégés. On a jamais eu le stress qu'il n'y avait pas assez d'argent pour payer le salaire cette semaine-là. Madame nous cachait tout ça. [...] C'est seulement quand tu n'es plus danseur que tu réalises à quel point on était protégé du quotidien. Je trouve que c'est bon. Ils nous laissaient le temps de nous concentrer sur notre art, notre interprétation. (Warren, 2005)

Le choix de ne pas informer les danseurs peut avoir l'effet dont Vincent Warren parle et il contribue aussi à éviter d'effrayer les troupes, insécures et vulnérables. Sasha Belinsky (2005) affirme:

À ce moment-là, l'argent n'était pas aussi important. Au début, j'avais 135 \$ par semaine. Je ne me rappelle plus quel était le cachet. Le plus gros cachet que j'ai fait c'est vers la fin, en 77, 78. C'était autour de 600 \$ par semaine. C'était comme les joueurs de hockey avant que ça débloque.

Les danseurs témoignent du respect et une confiance absolue en Mme Chiriaeff. Ils ne semblent pas réaliser que leur directrice ne fait pas qu'enjoliver la réalité et les protéger. Elle les maintient dans une forme de dépendance affective, elle minimise leur pouvoir de négociation par un jeu subtil de nominations ou de possibilités de rejet et elle alimente une certaine forme de culpabilité.

3.3.3 : La manipulation

Ludmilla n'a pas intérêt à informer ses ouailles du manque de revenus. Ils pourraient prendre leurs jambes à leur cou. Or, ils constituent une denrée rare à l'époque. Chaque danseur n'est pas conscient de l'importance de sa force de travail et de son pouvoir de négociation. Mme Chiriaeff doit déployer des ruses de toutes sortes pour maintenir un nombre suffisant de danseurs compétents au sein de la compagnie : « Elle avait toujours peur de perdre ses danseurs » (Forget, 2006). En somme, elle manipule tous et chacun pour conserver la cohésion de la compagnie et un nombre de danseurs nécessaires à la réalisation de ses activités artistiques.

Rappelons-nous comment Celia Franca du BNC draine le bassin potentiel de danseurs de l'époque et entraîne la fermeture des Ballets Québec de Gérald Crevier. Mme Chiriaeff

emporte dans son giron ses élèves d'Ottawa pour constituer les Ballets Chiriaeff. S'y joignent deux danseurs solistes du RWB dont les activités sont suspendues à cause d'un incendie. Nous conservons aussi en mémoire la cadence à laquelle elle arrive à intégrer à la compagnie des jeunes recrues de son école sur une période de vingt ans. Impossible de s'auto-suffire : chaque interprète compte.

Il doit entretenir l'illusion nécessaire, établir la confiance et manipuler pour garder sa force de travail :

Elle était très bonne comédienne ; elle manipulait. C'est surtout ça. C'était une manipulatrice hors pair, elle savait très bien quand aller jouer la corde sensible, quand aller chercher quelqu'un qu'elle sentait en train de perdre. Il y avait toujours quelque chose pour qu'il revienne : soit le faire sentir coupable, soit lui faire une promesse. À un moment donné, Brydon voulait partir et elle dit : « Ah, tu veux partir, mais on voulait te nommer chorégraphe résident. C'est dommage... ». (Forget, 2006)

Ainsi, elle fait miroiter des fonctions ou des rôles :

M. B. : Est-ce qu'on a essayé de te retenir ?

S. B. : C'est sûr que Madame a essayé. Elle disait qu'il y aurait d'autres chorégraphies, d'autres pièces, mais la façon dont je lui ai parlé, elle a vu que ce n'était pas possible de me retenir parce que là, ce serait contre mon gré. (2005).

Elle les maintient aussi dans une forme d'insécurité en contrôlant l'information relative à leurs rôles lors de spectacles :

M. B. : Comment se diffusait l'information auprès des danseurs ?

V.W. : C'était comme aujourd'hui, c'était sur un tableau. On ne savait pas qui allait danser quel rôle, on regardait la distribution écrite, même avec les doublures. On répétait mais on ne savait pas qui danserait tel soir, deux semaines à l'avance. Deux semaines à l'avance, ils lançaient la discussion. On ne savait rien. C'est toujours en vigueur. Rien n'est jamais discuté. Je ne suis jamais arrivé à un niveau où j'aurais pu discuter des contrats avec les rôles que je danserais. Peut-être David et Anne-Marie Holmes, mais pas moi. Des fois, ils annonçaient plus tôt qu'on allait faire une tournée, au début de l'année. Les détails étaient affichés. C'était rare qu'il y avait une réunion. (2005)

Elle les garde aussi dans l'expectative d'un réengagement, sans rien promettre : « **M. B.** : Madame ne mettait jamais personne à la porte ? **V.W.** : On avait notre contrat renouvelé à la fin de l'année. Alors elle pouvait ne pas renouveler le contrat » (2005).

Les deux exemples précédents soulignent l'attitude contrôlante de Mme Chiriaeff, et pourrions-nous dire, celle d'une mère dominatrice. Elle tente de diminuer sa crainte de perdre ses interprètes en jouant avec leur insécurité. Ils sont pris par leur désir de danser et de trouver un environnement artistique valorisant. De ce fait, ils sont dans l'impossibilité de saisir combien leur pouvoir de négociation est grand. Ludmilla les laisse dans un état de dépendance pour ne pas miner les chances de réussir à stabiliser l'existence de sa compagnie. Crozier & Friedberg (1977) expliquent le phénomène :

L'expert, qui maîtrise face aux autres une source d'incertitude cruciale pour eux, utilisera naturellement le pouvoir dont il dispose ainsi pour accroître ses avantages face aux autres, voire à leurs dépens. Mais il ne pourra le faire que *d'une certaine façon et dans certaines limites*. Car pour qu'il puisse continuer de disposer de son pouvoir, il lui faut « continuer le jeu ». Il ne pourra le faire qu'en satisfaisant au moins partiellement les attentes des autres à son égard, c'est-à-dire en contrôlant, au moins partiellement, ce qui constitue « sa » source d'incertitude. C'est donnant-donnant. (p. 104)

Dans le cas de Ludmilla, sa limite de contrôle s'arrête où la satisfaction des danseurs à interpréter un répertoire valorisant et satisfaisant commence. Ces deux critères préservés, les interprètes sont prêts à tolérer des abus de pouvoir à leur égard, au-delà de ce que l'on pourrait croire acceptable. Nous constatons que la coopération est réalisée par une manipulation affective consentie des volontés (Idem, p. 23). Encore ici, l'équilibre précaire relationnel est tributaire de la capacité de Ludmilla à dominer sans trop abuser. Il est possible de croire que les choix de distribution des spectacles devaient se révéler justes et équitables en regard du travail accompli et des danseurs mis à contribution. Sinon, rapidement, ces derniers y auraient perçu une injustice et seraient partis : « Une situation organisationnelle donnée ne contraint jamais totalement un acteur » (Ibidem, p. 91).

Enfin, rappelons le pouvoir exercé par Ludmilla par le biais du jeu des titres et des fonctions. L'ambiguïté créée aussi avec les danseurs est flagrante. La place qui leur est réservée est tributaire de leur bonne tenue en regard des valeurs de l'entreprise ou du prestige qu'ils sont susceptibles d'apporter. Encore ici, Mme Chiriaeff joue avec l'estime de soi des artistes, aspect fragile du profil psychologique des interprètes. La décision de ne pas encourager le vedettariat en est la manifestation la plus probante.

Les façons de faire de Brian Macdonald respectent celles qu'avait mises en place sa prédécesseure, à la différence que le climat de compétition s'y rajoute. Ce sera un élément de motivation pour obtenir les rôles et permettre à l'artiste de se démarquer du groupe. Le directeur artistique n'a d'autre préoccupation que celle d'accorder les plus grandes chances de réussite artistique et promotionnelle de l'œuvre chorégraphique.

Donc, les liens relationnels de travail établis avec les danseurs sont d'une grande complexité. Ces artistes sont à la fois les acteurs les plus vulnérables du processus de création et sa nécessité. Les valoriser, les motiver, les contrôler relève d'un savant dosage d'intuition, de confiance et de manipulation dans le contexte des GBC. Ne pas tenir compte de leurs besoins aura atteint sa limite lors de la tournée de l'Amérique du Sud. La cassure avec le directeur artistique démontre combien la loyauté peut s'effriter quand il s'agit des conditions d'exercice de la tâche à respecter, appuyées sur la bonne volonté d'une force de travail, dévouée mais fragile et surtout exaspérée de ne pas être entendue.

3.4 : Un support fidèle de l'équipe de production

L'organisation artistique est aussi efficace grâce au support d'une équipe de production fidèle. Les artisans et techniciens à l'emploi de la compagnie s'avèrent d'une grande dévotion, dotés de compétences liées à leur métier (construction de décors, fabrication de costumes, montage des conceptions d'éclairage) et de polyvalence. Leur expérience des exigences et des limites de l'espace scénique est en lien avec celles de la direction artistique. Rappelons les noms de Claude Berthiaume et de Nicole Martinet. Les équipes de production n'auraient pu fonctionner avec la même efficacité, si de tels piliers n'avaient assuré une coordination de leur secteur à tous les instants.

Ainsi, les facteurs de cohésion internes nécessaires à l'organisation, à l'évolution, à la survie et à la réussite de la compagnie des GBC ont été mis en lumière. Nous les distinguons des facteurs externes placés en périphérie de l'organisation, qui sont pourtant nécessaires à la réalisation de la mission de la compagnie. Les facteurs externes impliquent des acteurs sociaux spécifiques, dans ce cas-ci, un réseau de professionnels, des alliances stratégiques et une orientation spécifique de la politique canadienne en matière de développement culturel.

LES FACTEURS EXTERNES

En regard de tous les facteurs énumérés précédemment, nous partons du postulat que le capital humain entre en interaction directe et déterminante pour façonner la structure de la compagnie. Comme nous avons pu le constater, quand il s'agit du projet artistique supporté par son personnel, les facteurs internes et certains facteurs externes subissent des influences mutuelles. Les acteurs y balisent la zone de pouvoir avec plus ou moins de succès. Les acteurs externes bénéficient aussi d'un certain ascendant. Cela étant dit, les membres de l'organisation possèdent toujours une liberté de choix dans la relation qu'ils désirent entretenir avec leur environnement.

Par ailleurs, le paysage environnemental dans son ensemble, lié par les orientations politiques du Québec et du Canada de l'époque, va façonner peu à peu l'image de la compagnie et sa vocation. Il met au défi la capacité d'adaptation des individus. Quand nous constatons dans quel contexte s'inscrivent les premiers balbutiements des GBC, force est de constater que l'environnement a imposé sa dynamique à la compagnie naissante, l'obligeant à épouser la réalité sociale, culturelle, économique et politique du temps : « Le phénomène organisationnel apparaît comme un construit politique et culturel (s'oppose à naturel) » (Idem, p. 196).

Nous traiterons d'abord des groupes spécifiques d'acteurs sociaux externes que nous avons regroupés sous un vocable mais où c'est l'action individuelle de chacun qui crée le pôle d'influence. Puis, nous aborderons le contexte politique, déterminé par le poids de la société dans son ensemble et dont les contours ont façonné l'image de la compagnie.

4) Le réseau des professionnels : une action commune

La danse est somme toute un petit milieu et elle jouit d'une reconnaissance sociale plutôt relative. Ceux qui s'y impliquent mesurent l'interdépendance de ses différentes pratiques et de ses tendances. L'influence des autres arts y est aussi constante et nécessaire pour soutenir des orientations artistiques. La qualité, la créativité et certaines visions communes de leur activité implantée dans un milieu donné, assurent l'épanouissement des

artistes à titre individuel mais déterminent aussi l'impact de la danse sur la collectivité. Les artistes sont conscients de cette dépendance mutuelle ou du moins en ont l'intuition.

4.1 : Les collaborateurs artistiques

Nous soulignerons rapidement l'apport qualitatif exceptionnel des collaborateurs artistiques aux succès de la compagnie des GBC. Leur talent se greffe aux différentes productions artistiques à maintes reprises et aussi dans le temps à travers les années. Il est donc inévitable que les équipes de travail deviennent plus habiles à coordonner leurs créations respectives. Elles saisissent les exigences relatives de chacun des collaborateurs à l'œuvre et mesurent la tolérance du spectateur à la nouveauté ou à certaines orientations, en plus de connaître les interprètes susceptibles de rendre le produit artistique. Les professionnels artistes ne sont pas engagés sur une base permanente mais ils sont rattachés à la compagnie sur une longue durée. Quelquefois, ils sont choisis pour la faveur populaire dont ils bénéficient. Leur adhésion aux visées chorégraphiques proposées est une condition essentielle à leur collaboration. Rappelons-nous *Tam Ti Delam* avec Gilles Vigneault.

4.2 : Les journalistes

En regard des deux derniers chapitres, nous constatons une implication toute particulière des journalistes dans le parcours des GBC. Rattachés à des quotidiens de l'époque sur une longue période, ils demeurent des échos importants des réactions de la population. Dans leurs articles, on peut distinguer des appréciations plus nuancées de celles souvent plus draconiennes du public. Ils deviennent des baromètres importants pour les dirigeants artistiques qui s'en inspireront afin de mieux ajuster leur travail, leur programmation ou, au contraire, pour continuer à diffuser le matériel dans le sens proposé au départ. Comme ils portent un jugement (en apparence) d'expert, ils informent les dirigeants de leurs bons ou mauvais coups. Ils s'inscrivent quelquefois dans un exercice de perspective d'une audience plus critique, comme dans les mois précédant la tournée en Europe. Aussi, ils mettent de l'avant la performance des interprètes et créent nos vedettes nationales de la danse, reflet de la ferveur populaire.

Nous avons constaté que la critique ne semble pas affecter le potentiel de popularité des œuvres mais il n'est pas dit que certains commentaires n'aient pas été retenus pour améliorer la performance et l'organisation des spectacles. Le ton de l'écriture des journalistes demeure empathique et leur désir est clair d'encourager une jeune compagnie montréalaise à ses débuts et tout au long de son développement, particulièrement lors de sa préparation pour la tournée du vieux continent. Les critiques encouragent fidèlement la compagnie autant du côté francophone qu'anglophone.

À certains moments, ils assurent un relais entre la direction artistique, la population et les pouvoirs politiques. Entre autres, ils auront été déterminants lors de la crise de 1974 pour diffuser les informations relatives à la situation critique de la compagnie et pour influencer l'opinion publique en l'égard à l'importance de conserver une compagnie d'envergure nationale.

Sur les vingt ans de l'étude, le rapport avec les journalistes est courtois et respectueux. Nous ne comptons plus les pré-papiers et entrevues liés aux différentes productions, les annonces des levées de fonds puis les critiques. Ces rapports ont aussi alimenté le travail des créateurs de nouvelles idées : rappelons-nous de l'intervention de Jean Basile pour élaborer *Tommy*. Ce dernier et d'autres ont été sollicités pour écrire certaines sections des programmes souvenirs au fil des ans. La collaboration et le respect entre les journalistes et les créateurs-directeurs artistiques ont assuré un lien harmonieux entre la compagnie et la population. Ils ont aussi influencé la production artistique. Ils sont tous désireux de contribuer à l'émergence et au succès d'une compagnie à vocation artistique et n'ont aucun bénéfice personnel à en tirer.

4.3 : Les professionnels de la danse

Dès le début des activités, des artistes charismatiques de la danse, respectés, compétents et influents vont supporter et marquer les orientations de la compagnie. Au tout début, Ted Shawn accorde aux GBC une tribune de visibilité importante. Le passage à Jacob's Pillow assure une certaine reconnaissance du potentiel de la compagnie et surtout accorde des contrats de tournées importants, essentiels à la survie et au maintien des activités des GBC. De plus, sur un plan personnel, Shawn conseille Ludmilla sur certains choix de

collaboration. Il est à l'origine du départ d'Eric Hyrst de la compagnie et de l'arrivée d'Anton Dolin.

Ce dernier, par son appui, son prestige et son travail chorégraphique va, lui aussi, assurer une certaine reconnaissance. Entre autres démarches, il fait inviter ses amies étoiles (Rosella Hightower et Alicia Alonso) par la compagnie et s'y produit aussi. Il installe une perspective revigorée des traditions du ballet et fournit de la crédibilité à la présentation des œuvres de l'époque romantique, démarche essentielle pour garantir aux GBC leur valeur dans le paysage ballétique de l'époque. Enfin, il partage avec Ludmilla son réseau de contacts professionnels, nécessaire à la poursuite des activités et au développement de la compagnie.

Lincoln Kirstein, grâce à son pouvoir d'influence, aura probablement sauvé l'existence des GBC. Son rapport favorable à la compagnie, lors de l'épisode du « ballet survey », aura tenu en respect les fonctionnaires fédéraux désireux de faire mourir les GBC « au feuilleton ». Son offre d'obtenir des chorégraphies de Balanchine est une manifestation tangible pour Ludmilla de l'appréciation du mécène et un encouragement à continuer à développer un produit original, dans la foulée d'un chorégraphe prestigieux. Les affinités du répertoire des deux compagnies (GBC et NYCB) augmentent du temps de Brian Macdonald.

Ces trois personnes, présentes en périphérie, au début des activités de la compagnie, auront eu un grand impact sur la réalisation de la mission de la compagnie. Leur apport se sera manifesté par des retombées positives. Ils se sont en quelque sorte imposés eu égard aux circonstances et ils ont contribué à renforcer et à déterminer les orientations, le développement et la survie des GBC. L'organisation a su saisir l'importance de leur contribution, profiter de leur expertise et accepter leur protection pour obtenir un meilleur développement des forces vives de l'entreprise, sans mettre en péril les valeurs et objectifs organisationnels. Au contraire, ceux-ci en ont été renforcés. Aucun d'eux n'avait, en principe, de bénéfices à retirer d'une telle alliance. Nous présumons qu'ils croyaient sincèrement au potentiel de la jeune compagnie de ballet et qu'ils étaient conscients de l'importance de sa place dans un paysage où la danse avait fort à faire pour émerger.

5) Les alliances stratégiques : un pacte social

Dans la section précédente, les journalistes et professionnels de la danse offrent leur expertise de façon désintéressée aux GBC. Ici, les alliances stratégiques se font principalement avec les gens du milieu des affaires, avec le clergé et avec le monde politique pour obtenir un gain. Les bénéficiaires s'estiment de façon différente de part et d'autre : ils n'ont pas les mêmes effets et ne servent pas les mêmes objectifs. Il est aussi complexe de déterminer les pôles d'influence que de savoir qui influence qui.

Crozier & Friedberg (1977) expliquent la complexité de la dynamique des influences :

Le rapport à l'environnement ne saurait être réduit à une simple influence extérieure suivie d'adaptation unilatérale. Il s'agit, en fait, d'un processus permanent d'échange à travers lequel une organisation s'ouvre, pour ainsi dire sélectivement au système de pouvoir plus large auquel elle participe, et par lequel elle en intègre des parties de façon plus ou moins permanente dans son système d'action pour ainsi pouvoir « l'adapter » à son tour à ses exigences propres. (p. 179)

C'est exactement ce que nous observons en ce qui concerne la compagnie des GBC et le fruit de ses alliances.

Nous traiterons d'abord de façon générale de la dynamique entre les milieux politique et d'affaires, et celui du milieu des arts des années 60 au Canada. Nous expliquerons les spécificités relationnelles des dirigeants des GBC avec les deux types d'acteurs sociaux, considérés comme des facteurs externes. Certains constats ne sauraient être exposés qu'à la lumière du contexte social canadien de l'époque.

Mme Chiriaeff s'investit dans un contexte social où la philanthropie commence à peine à émerger. Contrairement à ce qui se passe dans le milieu anglophone des autres provinces, Ludmilla doit, au tout début des activités de sa compagnie, tout concevoir elle-même avec une très petite équipe et s'attacher le milieu des gens riches. Gwenneth Lloyd, fondatrice du RWB, a un comité d'artistes qui accepte de travailler gratuitement pendant 10 ans (Smith, 2000, p. 82) ; Celia Franca du BNC est appuyée presque sans condition par la communauté des affaires de Toronto qui l'a fait venir d'Europe et a vite acquiescé à sa demande d'avoir autorité sur le CA dès la naissance de la compagnie (Idem, p. 132).

Les années 60 sont celles de la refonte des institutions politiques, institutionnelles et sociales (Linteau et al., 1989, p. 421) au Québec. Elles vont engendrer la mise sur pied progressive d'une nouvelle classe dirigeante dont l'épanouissement se manifestera dans les années 80. Il s'agit des technocrates, des gestionnaires et des cadres du secteur privé et des intellectuels (Idem, p. 556). Un nouveau profil de philanthrope se développe. Encore faut-il les rejoindre et les intéresser.

Les arts permettent aux individus et aux institutions en position d'autorité de montrer leur niveau de développement intellectuel et leur pouvoir social, officiellement dénué d'intérêt mercantile, mobilisé pour le seul bénéfice du développement artistique. Cette conception largement répandue est remise en question par Maria Tippett (in Smith, 2000) :

Both [corporate and elite private donors] were interested in the maintenance of the status quo and in legitimating, and winning acceptance for, existing power relationships in society. But while the concern of the [corporate donors] with these things was often clear and palpable, that of the [elite private donors] was masked behind a veneer of taste, style and discernment which suggested that cultural activity was being encouraged for its own sake and not fulfillment of some business, commercial, or class purpose. (p. 216).

Smith explique avec nuance l'histoire du mécénat au Canada et au Québec. Elle fait valoir que les racines francophones ont teinté le modèle de sollicitation des GBC :

It is quite likely that Québec had a different attitude to the arts than the rest of Canada, especially in light of the French artists who came to Montréal during the Second World War and the many Quebecers who studied in Paris. [...] She focused her energy where it would do the most good, on the men around her who had power and access to money. (p. 229)

S'associer aux GBC est, pour un homme d'affaires ou pour une personne exerçant une responsabilité sociale ou politique, un échange de bons procédés : servir à la fois l'art et son image personnelle. Rappelons que les programmes souvenirs énumèrent année après année un nombre impressionnant de donateurs et de figures politiques, plus prestigieux les uns que les autres ; leur titre, mis en évidence, est la manifestation de leur prestige social.

Ainsi, le courant passe entre les acteurs extérieurs (certains pouvoirs politiques et financiers) et les directions artistiques et générales de la compagnie. Smith résume cette relation essentielle à l'équilibre financier précaire entre une compagnie de danse et ses mécènes :

In Québec, patrons were more likely to be men, and these men did many of the same things the men on the other ballet boards did : they dealt with the banks and granting agencies; they made personal donations and persuaded their friends and business associates to help out from time to time. By and large, however, Gorny Chiriaeff's patronage came from influential friends who gave her access to quality artists and to institutional money. Support from the province of Québec has been, since 1960, closer to the activist French model, with more money, more nationalist ideology, and more institutional support for the arts than the other provinces. (pp. 229-230).

Mme Chiriaeff bénéficie d'un contexte favorable : les membres de la classe dirigeante, autant politique qu'économique, ont besoin d'accroître leur ascendant social et de créer, dans un contexte de mécénat, une contre-partie considérée comme noble à leurs actions mercantiles.

5.1 : Les gens d'affaires et la gent politique

Ludmilla rencontre de nombreuses personnes appartenant au milieu des affaires, grâce à sa participation à des spectacles destinés à obtenir de l'argent pour de bonnes œuvres ou à encourager le développement d'institutions à vocation culturelle et artistique. Son réseau de donateurs, puis éventuellement ses choix pour les membres de son CA se nourrissent à même ce réseau. Elle trouve le moyen de séduire ces personnes de multiples façons, principalement par des galas somptueux. Les galas permettent aux gens riches de s'associer à un organisme artistique et d'établir des contacts d'affaires et des relations politiques dans des soirées « glamour ». Comme les gens d'affaires, les « leaders » politiques y sont conviés. Les échanges, officiellement dans un cadre festif, ont un but avoué de préparer le terrain pour la concrétisation de bonnes affaires ; les politiciens y viennent pour accroître leur capital de sympathie et nourrir leurs intérêts électoralistes. En revanche, le milieu des affaires apporte une forme de prestige et des contacts visant à obtenir des commandites et de l'argent aux GBC. Pas suffisamment pour combler ses besoins, mais nécessaires pour bonifier les revenus. Chacun y trouve relativement son compte.

Convaincus du potentiel de la compagnie et soucieux de leur image philanthropique, plusieurs personnes du milieu des affaires vont s'associer dans le temps aux visées des GBC et vont répondre à leurs besoins de support financier. La force de leur investissement se manifeste par des dons en argent et du temps bénévole. Les levées de fonds rapportent des sommes non négligeables et les comités d'organisation travaillent d'arrache-pied pour produire des événements intéressants et hauts en couleur.

Certaines personnes des milieux politiques et économiques vont beaucoup s'impliquer au conseil d'administration de l'institution. L'arrivée du juge Vadbonceur⁸ à la présidence s'inscrit dans la culture organisationnelle de type familial. Il symbolise le père bienveillant profondément bon, convaincu des qualités de Ludmilla et de la pertinence de sa mission. Pendant huit ans, il défend les intérêts de la compagnie avec conviction et détermination auprès des instances politiques. Il est respecté et sa parole compte. Le gouvernement du Québec est plus ou moins bien organisé pour supporter ses institutions à vocation culturelle et ne sait pas comment s'y prendre pour encadrer le travail artistique. Il n'a d'autres choix que de se laisser convaincre par la probité de personnes dont la position sociale inspire le respect et la confiance. Quand le juge intervient pour défendre la survie de la compagnie, son avis a du poids. Il cautionne les actions de la direction artistique et il le fait en sachant lui aussi que des risques financiers très grands sont pris à chaque jour, pas nécessairement en conformité avec les moyens disponibles. Malgré tout, il ne résiste pas à l'idée de forcer la main des dirigeants des différents paliers de gouvernement.

La gestion administrative se fait en vase clos, avec l'approbation de Mme Chiriaeff. Il en est de même avec le CA⁹. Le conseil d'administration sert davantage de caution, de support moral et d'instrument de pression politique que d'autorité, investie d'un pouvoir décisionnel. Il est clair dans l'esprit de tous (Uriel Luft, Mme Chiriaeff et le CA) que les membres du CA doivent servir les besoins artistiques en tout premier lieu et prendre les moyens à leur disposition pour permettre la survie et le développement de la compagnie :

⁸ Lorrain (1973) dit de lui : « ...cet homme, naturellement aimé, dont la belle tête blanche allait donner, pendant dix ans, une image douce et avenante de l'autorité des GBC contrastant avec les hautes et altières figures de Chiriaeff et Luft » (p. 79). Il a été président du 6 février 1962 au 26 octobre 1970.

⁹ Même si Mme Chiriaeff quitte la présidence du CA en 1963, elle continue à y siéger jusqu'en 1972 en tant que fondatrice et présidente honoraire. Par la suite elle y est conseillère !!!

U.L. : Ce sont des gens qui venaient pour nous rendre service. Au début, Mme Chiriaeff avait fondé un conseil d'administration évidemment pour la corporation et son avocat, Maurice Mercure, était du parti de Duplessis. Des gens avec qui elle était associée, [Jean-Guy] Sauvé, ce sont rassemblés autour d'elle et : « dis-moi ce dont tu as besoin on va le faire. » Ils savaient évidemment comment faire des procès verbaux, ils savaient comment demander une charte, comment demander une charte non seulement à but non lucratif mais pour qu'on puisse récolter de l'argent. Oui, je faisais les campagnes de souscription... tout ! N'importe quoi !

M. B. : Donc le CA était vraiment plutôt un genre de support moral, d'opposition morale aussi.

U. L. : Caution morale et « dis-moi ce qu'il te faut et on va venir t'aider. »

M. B. : Donc, ils n'avaient pas de pouvoir, un pouvoir décisionnel qui pouvait aller à l'encontre de la direction artistique?

U. L. : Il n'y avait rien à aller à l'encontre. D'abord, ils étaient là pour assister Ludmilla à faire ce qu'elle voulait. Or c'est formidable ce qu'elle a fait. Donc, c'était juste pour l'encourager, pour dire oui, oui. Mais, ils ne faisaient pas grand chose non plus. Ils encourageaient beaucoup mais... C'est pas comme à Toronto ou au Canada anglais, ils sont beaucoup plus « social » ? Non... je ne sais pas comment à le dire, c'était à la bonne franquette ! C'était copains, copains mais il n'y a personne qui a donné mille dollars de souscription. Non, non, non, non ! (Luft, 2005).

Pour M. Luft, les membres d'un conseil d'administration représentent davantage un levier de plus pour apporter du financement. Il voit l'implication de ses membres sur une base purement « supportante » et non-interventionniste dans les affaires administratives de la compagnie. Si ce *modus operandi* a pu si longtemps fonctionner, il faut croire que les membres du conseil n'ont jamais remis en question cette vision des choses, malgré leurs connaissances sur le fonctionnement habituel du CA d'un organisme à but non lucratif. Et le couple Chiriaeff/Luft s'accommode fort bien de la situation jusqu'en 1970, avant l'arrivée de Jean-Claude Delorme à la présidence¹⁰. La crise financière importante du début des années 70 va contribuer à modifier ce rapport. L'implication du CA est tout aussi énergique pour représenter les GBC auprès du pouvoir politique.

À la lumière des procès-verbaux des années retenues pour notre étude, nous constatons qu'aucune proposition n'est adoptée en CA. Il y a des sujets de discussion, notés à partir

¹⁰ Président du 26 octobre 1970 au 27 mars 1974.

d'un résumé du *verbatim*, puis on indique qui doit agir et rendre des comptes de ses actions. Cela étant dit, malgré un mode de fonctionnement qui exclue la prise formelle de décision, le CA aura le pouvoir de faire valoir ses opinions. Il va décider du départ de Brian Macdonald et refuser de donner suite au projet de reconstruction du *Lac des Cygnes*, considéré trop coûteux. L'avis des gens d'affaires est respecté.

M. Delorme, comme le Juge Vadboncoeur auparavant, devra résorber une crise financière qu'Uriel Luft ne semble pas capable de juguler. Jusqu'à sa nomination à la régie de la PDA, M. Delorme, président du CA, reprend le bâton du pèlerin : il défend vigoureusement le statut de compagnie d'envergure internationale et il dénonce son sous-financement par rapport à ses réalisations et son rayonnement. Son successeur, M. Dudley N. Mendels¹¹, dira de lui : « il a contribué à résoudre la crise financière de l'été dernier et a défini une ligne de conduite pour le futur¹² » (Brousseau, 25 sept. 1974). Cette reconnaissance publique témoigne des talents de gestionnaire de M. Delorme. Elle indique aussi que la fonction de président est toujours perçue comme un levier de pression politique et qu'elle bénéficie aussi d'un poids de persuasion.

Les membres du CA agissent en conformité avec ce que les dirigeants artistiques et administratifs attendent d'eux. Ils influencent plus l'image des GBC auprès des pouvoirs décisionnels qu'ils orientent les visées de la compagnie. Pourrait-il en être autrement ? La démonstration n'est plus à faire que Mme Chiriaeff a une vision et bâtit son projet sans plan organisé dans le temps. Elle gère l'inconnu au quotidien. Il en est de même pour le CA dont le souci est d'aider les directions artistique et administrative en tout premier lieu. Chacun y va de son intuition, au gré des événements. La création est à la base de la mission et de la culture de gestion de l'organisme. Dans les circonstances, il est concevable qu'il y ait une certaine confusion des rôles en regard d'un modèle plus pragmatique en accord avec celui d'un organisme à but lucratif de l'époque.

Il faut se rappeler que Mme Chiriaeff sait imposer sa volonté et qu'elle donne une orientation à sa vision artistique par une mission et des objectifs organisationnels traduits

¹¹ Président du 27 mars 1974 au 24 septembre 1974.

¹² M. Mendels fait référence à un document de 14 pages qui lui a été adressé par M. Delorme à la suite à son départ et qui tente de faire ressortir les actions à poser et les orientations à donner pour assurer le bon fonctionnement de la compagnie.

par des objectifs tactiques et opérationnels. Elle est capable d'expliquer ses actions et pourquoi elle le fait ainsi. Nous pouvons conclure qu'elle arrive à convaincre les membres de ses différents CA de l'importance de ses décisions pour le développement du projet artistique. C'est pourquoi les membres du CA, appartenant au milieu des affaires, adhèrent à ses propositions et l'appuient sans hésitations. Ils acceptent de croire au bien fondé de l'existence de la compagnie et ne doutent pas de la compétence de Ludmilla pour mener à terme son projet artistique. Ils se sentent capables d'endosser les décisions financières. Les gens du milieu des affaires font confiance : ils n'ont pas les connaissances des besoins de la discipline et ils acceptent un rôle de caution morale plutôt qu'un rôle décisionnel.

Par contre, au fil du temps, le pouvoir de Mme Chiriaeff diminue. Après le départ d'Uriel Luft, les acteurs aux commandes de la compagnie et le président du CA, lui laissent de moins en moins de pouvoir décisionnel, particulièrement lors du changement de garde de 1974 et par la suite. Le rapport du CA avec la direction artistique devient plus formel et l'on sent l'influence qu'exercent ses membres. Rappelons la crise qui expulse M. d'Anjou et les tractations incessantes mais sans succès de Ludmilla pour se faire entendre du président. Rappelons aussi le moment où Brian Macdonald réaffirme le pouvoir décisionnel de la direction artistique en lien avec le rôle du CA. N'oublions pas, non plus, comment M. Macdonald est remercié pour maintenir Colin McIntyre en poste, avec des pouvoirs accrus. La menace de démissionner de ce dernier, si Brian reste, n'est pas anodine. Il sait probablement qu'il bénéficie d'un capital de sympathie auprès du CA au détriment du directeur artistique.

Ainsi, les gens du milieu des affaires et de la politique ont d'excellents liens avec les dirigeants des GBC dans la mesure où ils supportent avantageusement les actions et les décisions des directions artistiques de la compagnie. Ils servent de caution et de rempart à une certaine dérive administrative du début et ils s'avèrent au fil du temps essentiels pour traverser les crises de financement et de fonctionnement. À titre d'acteurs externes, ils servent à résoudre certains problèmes. Ils influencent avantageusement les décisions internes et ils contribuent à équilibrer les rapports de la compagnie avec les décideurs gouvernementaux. Encore ici, les influences des membres du CA dépendent de leur adhésion aux visées de l'institution. En revanche, ils en tirent un prestige social non négligeable. L'artistique et le politique se choisissent à des temps spécifiques de l'histoire.

5.2 : Les accointances

À certains moments, le milieu artistique va servir les milieux politiques et sociaux. Tout au long de son histoire des vingt premières années, les GBC seront utilisés comme instrument de propagande politique et culturelle de manière récurrente. L'existence de la troupe sert à justifier la création, entre autres, du Conseil des arts de la Ville de Montréal et la construction de la PdA¹³, deux flambeaux importants pour asseoir le prestige de l'administration du maire Jean Drapeau et le rayonnement de Montréal. La compagnie des GBC devient une ambassadrice privilégiée du Canada lors de l'Exposition universelle. Son succès contribue à une meilleure visibilité du Canada en Europe, avec la tournée de 1969. Autant d'événements rattrapés par le pouvoir politique pour justifier la valeur de ses choix de société et cautionner son désir de modernité.

Il en est de même avec le clergé aux prises avec une crise d'identité. Amener les GBC à danser à l'Oratoire, dans un lieu sacré, considéré comme le berceau des traditions catholiques, est un effort pour changer la perception que la population se fait de l'Église. Dans un cas comme dans l'autre, les GBC deviennent les ambassadeurs de la modernité de la chrétienté ou du moins d'une image qui tente de l'être.

Les GBC en retirent des avantages. Ils répondent « présents », dès qu'on les sollicite. Ils se retrouvent aux premières lignes de visibilité et de popularité générées par toutes les tentatives d'ouverture du Canada, du Québec et de Montréal sur le monde au cours des années 60. Ce n'est pas rien, à un moment où des changements importants tapissent la carte politico-culturelle du pays. Progressivement, les GBC deviennent incontournables quand il s'agit de présenter le pouvoir créateur (en danse) du pays au reste du monde.

¹³ Duval (1988) explique que, dans le projet initial, il était convenu que les GBC aient une salle adéquate pour la danse. La maison Loewy ne respecte pas les impératifs de la discipline mentionnés par les dirigeants des GBC, considérés trop onéreux (p. 308).

6) Les orientations de la politique canadienne : un pouvoir d'influence

L'apparition de la compagnie des GBC correspond à un moment de profonde transformation du paysage politique dans lequel elle s'inscrit. Trois facteurs émergent : les décisions politiques, l'exclusivité du marché et l'immigration.

6.1 : les décisions politiques

Le Canada des années 50 et 60 est propice au développement d'un produit culturel de masse pour les raisons que nous avons évoquées dans le deuxième chapitre. Manifestation d'une volonté politique, la mise sur pied d'une institution artistique, en l'occurrence une compagnie de ballet, n'a jamais été aussi favorable dans le contexte canadien du moment. Une telle volonté s'exprime plus spécifiquement aux niveaux fédéral et municipal par une organisation structurée en vue d'aider au développement culturel. Dans les deux cas, le gouvernement fédéral et la ville de Montréal supportent la compagnie dès son incorporation. La télévision sera l'autre appui déterminant.

La télévision est le médium parfait pour donner de la visibilité à la danse qui elle revêt aussi la dimension spectacle. Une mise en scène y est nécessaire comme la danse l'exige. De plus, contrairement à la radio, on peut « voir » la danse dans « l'appareil ». La radio ne permettait pas une telle incursion dans les foyers. De surcroît, la danse n'utilise pas la parole et, de ce fait, aplanit les difficultés de communication linguistique dans un pays où les langues parlées sont passablement diversifiées à cause des grandes vagues d'immigration récentes « coast to coast ». Ce sont autant de facteurs favorables au mariage de la danse et de la télévision. La programmation culturelle de la SRC est idéale pour le développement du médium artistique.

La formule particulière des émissions culturelles de la télévision aura plusieurs effets positifs et facilitateurs pour la transition d'une troupe à vocation d'abord télévisuelle à celle de compagnie de spectacles pour la scène. Avec le nombre important de ballets à créer, le groupe possède un répertoire varié convenant à tous les goûts. Les danseurs, moins expérimentés pour la plupart et issus de l'école de Yolande Leduc d'Ottawa, apprennent leur métier « à la petite semaine ». Les artistes conviés à l'élaboration des

chorégraphies et à leur exécution vont progressivement constituer un noyau d'artistes fidèles, prêts à expérimenter toujours davantage de matériel artistique. Quelques danseurs chevronnés, donnent dès le début, de la crédibilité au produit artistique. Leur participation, tout au long du périple télévisuel permet de reconnaître à la compagnie certains talents de virtuosité technique et expressive.

L'ampleur et la diversité du répertoire qu'impose le grand nombre d'émissions programmées ont permis aux danseurs d'aiguiser leur savoir-faire dans différents styles de danse¹⁴. De plus, ils ont appris à se déployer sur une très petite scène. Ils savent donner l'illusion de vastes espaces à travers un travail de projection corporelle scénique, lié au jeu de la caméra, malgré l'exiguïté des studios de télévision. Les planchers des studios d'enregistrement sont souvent glissants. Ainsi, les danseurs développent une capacité d'adaptation d'exécution des mouvements. Ils ont l'aptitude à se produire sur des scènes non-conformes aux exigences de la danse. Cela fait d'eux des artistes polyvalents à plusieurs égards notamment capables de se produire à toutes sortes d'endroits.

Le travail hebdomadaire chorégraphique avec des artisans et concepteurs de talent et d'expérience a permis « d'enrober » les chorégraphies de matériaux scéniques originaux, de costumes recherchés et de donner de la substance au contenu grâce à de la musique souvent originale. En fait, la Société d'État permet aux Ballets-Chiriaeff de se transformer en compagnie de ballet vouée à la scène grâce à une structure organisationnelle dont les moyens financiers sont exceptionnels. Ce départ, dans un environnement privilégié, permet à la compagnie de jeter les bases d'un produit artistique bien figolé : « La majorité des ballets que nous avons utilisés dans le répertoire les premières années étaient les ballets que nous avons présentés lors de concerts et toujours le décor était comme une scène. Ça ne demandait pas beaucoup d'adaptation entre la télévision et la scène » (Paige, 2005).

Ainsi, le premier spectacle sur scène est une représentation rodée et professionnelle. Pierre Mercure, compositeur pour *L'Heure du concert*, est le producteur de ce spectacle : *Une Soirée de Ballet*. Deux critiques des journaux anglophones donnent un bon aperçu de l'effet que vont produire les Ballets-Chiriaeff lors de la soirée inaugurale officielle de la

¹⁴ Par exemple, le ballet *les Noces* (1956) ou *Suite canadienne* (1957) de la même chorégraphe, mélange de virtuosité ballétique et de style chorégraphique des sets carrés canadiens.

campagne de charité de La Plume rouge, au chalet du Mont-Royal, le 21 septembre 1955. La représentation de ballet suit les cérémonies d'ouverture. La compagnie « received a well-deserved ovation at the conclusion of the performance » (Johnson, 1955) ; « Mme. Chiriaeff has a troupe that should definitely count in entertainment in this city. Here are creative ideas as well as excellent dancing, disciplined in the classical tradition with trained youth to carry the burden under the good advice of experts » (Archer, 1955).

Ce soir-là, les Ballets Chiriaeff vont faire leur entrée non seulement sur la scène montréalaise mais aussi dans la vie culturelle de leur communauté. Les GBC partent avec une longueur d'avance sur les conditions habituelles des débuts d'une compagnie. Dès leur entrée sur une scène théâtrale, ils sont prêts à fonctionner sous la forme d'une compagnie de danse organisée. Ce que la société d'état leur a permis d'acquérir sur le plan artistique exige normalement de grosses sommes d'argent. Ils l'ont obtenu dans le cadre des émissions de télévision, auxquelles la crème des créateurs et des budgets importants ont été consacrés et grâce auxquelles les danseurs ont été payés. Difficile pour la danse, à l'époque, en Amérique du Nord, de bénéficier d'un départ aussi privilégié.

La naissance du CAC et l'incorporation de la compagnie se font la même année. La synchronisation est parfaite. Compte tenu de la qualité du produit, le CAC ne peut évincer les GBC même s'ils ne présentent pas un calendrier de tournées très élaboré au départ. Leur professionnalisme est indéniable et comparable par la qualité de leur production à d'autres compagnies d'envergure du moment.

Il en est de même au niveau municipal. Les ambitions du maire Drapeau laissent entrevoir de grands projets et la mise sur pied d'un conseil des arts ainsi que la participation des GBC au gala de sa fondation font de ceux-ci un candidat parfait pour recevoir des fonds municipaux.

Paradoxalement, la désorganisation du gouvernement provincial est favorable aux visées des GBC. Elle constitue un moyen de pression non négligeable auprès des édiles de la province. Financée par le CAC et la ville de Montréal, la compagnie a beau jeu d'invoquer l'absence de toute aide de la part du gouvernement du Québec. Quand on connaît le rapport de force des gouvernements fédéral et provincial à l'époque, ce dernier ne désire pas se montrer radin. Il donne de l'argent sans trop savoir combien il est

raisonnable de dépenser pour une compagnie de danse et n'établit pas non plus de mesures de contrôle. Cette dynamique convient très bien au couple Chiriaeff/Luft, peu aguerri aux rouages administratifs. D'ailleurs, c'est l'examen serré et constant auquel les soumet le directeur du CAC qui, en grande partie, irrite Mme Chiriaeff. Le gouvernement provincial se montre généreux et bientôt ne peut plus justifier un retour en arrière sur les montants consentis.

Les services subventionnaires exercent deux pouvoirs : d'abord celui d'informer l'organisme de la situation qui le caractérise et des conséquences qui en découlent en regard d'un financement possible. Deuxièmement, ils peuvent imposer le respect des règles établies (Crozier & Friedberg, 1977, p. 167). Autant d'éléments contraignants et frustrants pour Ludmilla qui vont malgré tout l'obliger à s'organiser.

La situation des GBC est précaire mais conforme aux critères d'admissibilité de l'époque. Pour justifier leurs subventions, le CAC exige des réseaux de tournées. Cette exigence aura probablement incité la compagnie à trouver des occasions de réaliser des tournées dès le début de son parcours. Jacob's Pillow est une plate-forme artistique impossible à refuser mais il est aussi un tremplin extraordinaire pour l'organisation de tournées en Amérique du Nord. On peut imaginer les efforts déployés par Ludmilla, lors de ces spectacles, pour appâter les producteurs et les diffuseurs américains. En 1959, elle sait que le financement le plus important, celui du CAC, dépend en grande partie de la capacité des GBC à générer des tournées d'envergure. Elle doit inscrire les GBC dans un premier circuit. Elle y réussit.

La désorganisation de Ludmilla irrite autant M. Dwyer que Ludmilla est elle-même horripilée par les contrôles et l'attitude du fonctionnaire du CAC. La dépendance dérange Mme Chiriaeff mais elle ne s'avère pas néfaste. Au contraire, elle l'oblige à structurer minimalement sa compagnie. Et, malgré tout, elle ne répond pas aux exigences de qualification des programmes de subventions puisque Peter Dwyer lui impose un administrateur payé en partie par le CAC. Cette initiative va s'avérer plutôt positive pour le bon fonctionnement de la compagnie, si on en croît les recommandations et le regard éclairé du rapport déposé par l'administrateur de la compagnie à son départ (FALC).

M. Dwyer n'a d'autre choix que de se montrer prudent avec les GBC. Il est acquis qu'ils sont populaires partout où ils se présentent. La compagnie est la seule existante dans l'est du Canada et le gouvernement provincial masque son incurie par des reproches au gouvernement fédéral de ne pas accorder aux GBC autant qu'au BNC. Rappelons la sortie de Georges-Émile Lapalme à l'Assemblée nationale.

Pourtant, la dépendance de Ludmilla est bien réelle face aux organismes subventionnaires. Elle n'a aucun moyen d'imposer sa volonté à qui que ce soit. Il existe une forme de chantage de part et d'autre. Le financement n'est jamais garanti d'une année à l'autre et les montants accordés arrivent bien après les programmations de l'année, planifiées au moins un ou deux ans à l'avance. On peut comprendre qu'il est nécessaire de prendre des risques liés aux productions, sinon aucun projet ne pourrait se réaliser. En revanche, l'incertitude alimentée par les fonctionnaires freine l'envergure des projets. Dynamique épuisante entre les deux parties, faite de négociation, d'intimidation, de justification et de pression psychologique. Ainsi, là où les pouvoirs gouvernementaux devraient se révéler des réducteurs d'incertitude, ils s'avèrent au contraire des facteurs anxiogènes pour l'organisme artistique. Le résultat est aussi le même devant un pouvoir non organisé du ministère des Affaires culturelles du Québec. La seule carte d'intimidation est politique et réside dans l'animosité entre les deux paliers de gouvernement : le fédéral et le provincial.

Cela explique aussi pourquoi le gouvernement provincial est constamment sollicité pour éponger les déficits. Le CAC refuse systématiquement de la faire, conscient de l'importance de sa part du financement de la compagnie par rapport à son rival québécois. Encore une fois, heureusement que l'improvisation règne à ce dernier niveau. Elle demeure un moteur souple d'injection d'argent, garanti au besoin par le seul sentiment d'animosité.

Ainsi, les GBC se retrouvent pris entre deux pôles diamétralement opposés : le CAC et le MAC. Nous ne tiendrons pas compte du pouvoir municipal, valeur résiduelle. Il est un joueur considéré secondaire par les GBC, compte tenu du financement possible.

D'une part, devant le CAC, les GBC « doivent désormais obéir à des règles qu'ils ne peuvent que très partiellement influencer, et les jeux dans lesquels ils sont engagés sont plus formalisés et plus contraignants. Surtout, il leur est beaucoup plus difficile de les

transformer » (Crozier & Friedberg, 1977, p. 172). En effet, Mme Chiriaeff ne saura jamais infléchir les décisions des fonctionnaires du CAC, pas même en ce qui concerne la différence du financement avec le BNC. D'autre part, malgré l'insécurité générée par le MAC « on trouverait un système de négociation biaisé en faveur de l'organisation dans la mesure où celle-ci se trouve en situation de monopole et où, de ce fait, l'environnement n'a que peu de moyens de sanction par rapport à elle » (Idem).

6.2 : L'exclusivité du marché au Québec

Les GBC n'ont aucun compétiteur, ni à l'est du Canada ni au Québec. Cette réalité permet de garder en respect le CAC et de leur conserver la bienveillance du MAC. D'ailleurs, ce facteur est déterminant dans la survie de la compagnie comme nous l'annonçons au début de la section sur les facteurs externes. Ils sont les seuls experts du ballet sur une grande portion du territoire et leur hégémonie s'est étendue grâce aux nombreuses tournées. De plus, ils ont la chance d'être « présents » au tout début de l'organisation de l'action politique culturelle. Ils peuvent emboîter le pas aux visées politiques, s'y conformer pour mieux se structurer et imposer dans une certaine mesure leur vision et leurs orientations, comme ils le feront lors du « Ballet Survey ». Même en regard des deux autres compagnies de ballet, les GBC se démarquent par un répertoire original, comme nous l'avons montré au chapitre précédent.

Leur pouvoir de négociation s'exerce en regard de la réalité géographique. Ils peuvent « s'imposer face à l'autre comme seul interlocuteur possible et le forcer ainsi à passer par lui [et] devient en effet pour chaque partenaire un des moyens privilégiés pour assurer la stabilité » (Idem, p. 175). Ici, il n'y pas de partenaire de rechange.

De plus, peu d'organismes du domaine de la danse réclament de l'argent au Canada et aucun au Québec sur une période de quinze ans. Une si longue période permet aux GBC d'asseoir leur pouvoir d'influence et de demeurer un joueur central qui déterminera, selon leurs exigences, les critères d'ordre qualitatif d'obtention du financement. Personne ne met en cause l'orientation des visées artistiques des GBC, car il n'y a aucun point de comparaison ; le BNC poursuit une autre orientation esthétique, stylistique et artistique et le RWB est pratiquement inconnu au Québec. Les GBC forment le goût des Québécois en

matière de danse et en deviendront la référence, jusqu'au début des années 70. Quand les jeunes compagnies de ballet, de danse contemporaine et de jazz émergent, les GBC sont déjà indélogeables en raison de leurs succès, du nombre de leurs danseurs, de l'ampleur de leurs productions et de l'attachement qu'ils suscitent auprès de la population.

6.3 : L'immigration

Un dernier facteur externe a été essentiel à l'organisation, à l'évolution et à la survie des GBC : l'immigration. Tout au long du parcours de la compagnie, nous observons que l'organisation est composée en grande partie d'artistes étrangers, à commencer par la directrice artistique et le directeur général. Ce facteur est déterminant à l'émergence de la compagnie.

Mentionnons d'abord la participation d'un bassin suffisamment large d'immigrantes de qualité, pédagogues et danseuses professionnelles qui, au début des années 50, ont formé des recrues de calibre conforme aux visées de la compagnie des Ballets-Chiriaeff puis des GBC. Jamais Mme Chiriaeff n'aurait pu trouver des danseurs pour la télévision s'il n'y avait pas déjà eu sur place un nombre minimal de recrues talentueuses et relativement formées. Ces recrues existaient et avaient été formées par une première vague d'artistes pédagogues compétents. Rappelons aussi que les solistes des Ballets-Chiriaeff sont deux immigrants récents : Eva von Gencsy et Eric Hyrst. S'ils occupent la tête d'affiche, c'est qu'aucun autre ne peut les surpasser dans les circonstances. Ils sont de niveau professionnel alors que les autres membres de la troupe ont un calibre minimal. Des solistes de niveau professionnel sont une condition essentielle de reconnaissance.

Mme Chiriaeff animée d'une vision, possède l'ambition nécessaire pour en réaliser sa concrétisation. Elle n'a rien à perdre puisqu'elle n'a pas d'emploi stable. Consciente que, en Europe, elle n'aurait jamais pu accomplir son projet, il ne lui reste qu'à s'imposer dans le nouveau monde qui est maintenant le sien. Son dénuement d'immigrante est sa plus grande force comme, c'est le cas pour Uriel Luft. Pour des saltimbanques et des artistes, le nouveau monde ne peut pas être pire que l'ancien : « Domineront ceux des acteurs qui seront capables d'affirmer et d'imposer leur maîtrise des incertitudes les plus cruciales » (Idem, p. 24).

Gérard Crevier avait tenté de fonder une compagnie, mais il s'est heurté aux problèmes de financement et s'est fait ravir ses interprètes par Celia Franca. Probablement n'a-t-il pas la ténacité pour persister, former de nouveaux danseurs et cogner aux portes des gouvernements. Originaire du Québec, connaissant son environnement, il mesure les difficultés à franchir et il se laisse décourager plus facilement. Quant aux autres immigrantes, Seda Zaré, Elisabeth Leese et Ruth Sorel, elles se font discrètes et orientent leurs efforts autour de l'organisation d'une école, heureusement pour Ludmilla. Assez talentueuses pour mettre sur pied une compagnie, elles auraient pu créer une compétition plus grande aux débuts des GBC.

Par la suite, pendant ses vingt premières années, la compagnie des GBC se compose de danseurs, venus en majorité des autres provinces ou de l'étranger. Jamais Mme Chiriaeff n'atteindra son objectif de nourrir sa compagnie avec les recrues formées à son école. Heureusement, elle sut attirer des artistes de l'extérieur de la province pour garantir les besoins des GBC en interprètes. En revanche, ses chorégraphes vedettes sont des Canadiens : Nault, Macdonald et Paige.

Conclusion

L'ascension artistique de la compagnie est progressive et rapide. La notoriété est acquise en raison de ses débuts solides : des artistes de talent et ambitieux, une structure artistique diversifiée et cohérente en regard des objectifs, des rapports harmonieux avec les danseurs, des tournées d'importance et du matériel de départ de niveau professionnel grâce à la télévision. La compagnie a saisi toutes les occasions pour accéder à une reconnaissance : occupation de la PdA, participation à l'Exposition universelle de 1967, tournées en Europe et en Amérique du Sud. Les œuvres ont été adaptées à l'évolution de la danse en Amérique du Nord, à l'évolution des publics, au potentiel des danseurs. Bref, les GBC ont été une compagnie adaptée à son milieu sur tous les plans et à toutes les époques de l'étude.

Ses principales faiblesses n'ont pas eu d'effets radicaux. Nous pensons à la fermeture de la compagnie ou à celle de l'école. Pourtant, nous constatons que des éléments majeurs handicapent son fonctionnement : manque de connaissances en gestion, décalage entre les coûts de production et les entrées d'argent et intrusion de Mme Chiriaeff à tout moment dans des aspects du fonctionnement qui ne la concernent pas et où elle crée de la confusion. Elle envenime les conflits quand elle ne les suscite pas.

Après vingt ans d'existence, la compagnie arrive à la fin d'un cycle marqué par une certaine improvisation. Au sein même de la compagnie, le comité exécutif du conseil d'administration a lui aussi reconnu certains symptômes. Il prend l'initiative de clarifier des éléments liés au fonctionnement. En août 1977, une étude est confiée à M. Vasseur, membre du Comité exécutif et conseiller en administration de la firme Stethem-Gareau-MSL avec le mandat de :

- a) analyser les structures opérationnelles des GBC et fournir les recommandations pouvant résoudre les zones de conflits.
- b) préciser le rôle du CA, de son président et du comité exécutif et proposer l'implantation de mesures administratives nécessaires au bon fonctionnement de la société.
- c) formaliser les systèmes de communications qui s'imposent pour raffermir le processus décisionnel et obtenir la motivation d'équipe. (FALC, août 1977)

L'analyse des données fait ressortir le fait que les directions artistique et administrative vivent isolées et que l'organisme favorise le secteur artistique. À son sens, les conflits

sont générés par le manque de clarté des définitions des rôles de chacun mais aussi par une série de situations « qui ne font qu'éloigner le secteur artistique du secteur administratif ». Il en expose neuf. Nous citerons celles qui sont en lien avec notre portrait artistique, la question de recherche et notre propre évaluation:

1. Les relations humaines du côté artistique furent difficiles en rapport avec les exigences des cédules (*sic*) et du niveau de technicalité (*sic*) imposé par les créations de M. Macdonald
2. La situation financière précaire et les relations avec Ottawa sont inquiétantes et ont créé un manque de sécurité d'emploi
3. La compagnie manque de leadership, de communication et de planification à long terme en matière de programmation. (Idem)

Il termine en précisant :

En somme, une telle situation serait néfaste dans une entreprise manufacturière. La différence aux GBC repose sur les ambitions et motivations personnelles des membres envers une cause unique et chère. La société doit immédiatement rectifier ses structures opérationnelles avant d'entreprendre la prochaine saison... (Ibidem)

À la toute fin du rapport, il inclut une conceptualisation de la structure opérationnelle nécessaire dans les circonstances. Il propose un organigramme où les secteurs artistique et administratif sont au même niveau décisionnel. Il souligne aussi que l'organigramme « devra être complété par une nouvelle définition globale de toutes les tâches et d'un guide du processus de décision traitant des activités par discipline et fonction. ».

Le rapport nous indique deux choses : d'une part, que la compagnie n'arrive plus à fonctionner comme elle le faisait depuis sa fondation, c'est-à-dire par l'intuition et l'ajustement au fil des événements ; d'autre part, qu'une structure formelle s'impose. Nous ne savons pas si les recommandations ont donné lieu à des actions précises de réorganisation puisque notre étude s'arrête en 1977. En revanche, un tel constat, à ce moment précis de l'histoire des GBC, superposé à notre étude, annonce un changement de structure et de dynamique évident. En somme, les conclusions du rapport sont compréhensibles en regard de ce que nous savons maintenant sur l'histoire de la compagnie, son organisation dans le temps, ses objectifs spécifiques et sa dynamique artistique interne.

CINQUIÈME PARTIE
(retour critique sur la thèse)

Chapitre VII

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi.

Paul Ricoeur (in Dosse 2006, p. 98)

CONCLUSION GÉNÉRALE

Au terme de ce travail, la compagnie des GBC nous est davantage connue. Son dévoilement nous a instruit sur qui nous sommes, acteurs contemporains et responsables du développement de la vie de la communauté de la danse québécoise. Nous saisissons mieux d'où nous venons, dans quelle perspective sociale notre ancêtre artistique nous a mis au monde. De plus, la recherche a contextualisé certains éléments historiques trop vite oubliés du paysage culturel canadien et riches d'un enseignement permettant d'expliquer le cœur de notre action culturelle collective actuelle. La compagnie des GBC est en partie le berceau de ce que nous sommes devenus. Elle fut un moteur important dans l'organisation de la communauté de la danse. Nous pouvons contester en retour leurs orientations d'aujourd'hui, à cause de ce que nous en savons maintenant, scrutant ce qu'ils ont été. La réponse serait le sujet d'une autre recherche.

Adéquation entre outils et analyse

Notre objectif de recherche et la question qu'il sous-entendait posait un certain nombre de défis stratégiques. Reconstituer l'histoire des GBC, comprendre l'institution de l'intérieur et cibler sa dynamique artistique compliquaient le choix des outils d'analyse, le type d'écriture et certaines options méthodologiques. Devant la difficulté d'agencer l'évolution et l'orientation de la compagnie, en plus de devoir circonscrire une interaction humaine interne, nous ne pouvions rester uniquement dans l'instrumentation d'une analyse de l'histoire, bien qu'une telle approche était au cœur de la conduite de notre recherche.

Nous considérons avoir relevé le défi. Nous croyons avoir choisi l'orchestration adéquate pour mieux répondre à notre question de recherche grâce à l'approche historique, au modèle de gestion de Bergeron et à une certaine dimension sociologique : celle de Crozier et Friedberg.

L'approche historique était obligatoire pour cerner les événements, présenter les individus, établir les chronologies, en plus de servir à notre analyse, même en regard du modèle de Bergeron. C'est grâce à la méthode historique que le modèle des objectifs organisationnels a pu devenir éloquent. Superposer les événements dans le temps et l'identification des différents objectifs a permis de donner une certaine consistance à des notions dénuées, à la base, de caractérisation.

Le modèle de Pierre G. Bergeron a été idéal pour circonscrire les aspects de l'entreprise artistique, selon les années concernées par l'étude et les buts que nous désirions atteindre. Son utilisation eu regard à la grande variété de nos données et de notre besoin d'analyse temporelle a servi d'assise au déploiement de la vie de la compagnie et a fait percevoir les choix des individus au coeur de l'action en lien avec un projet et une vision. Il a permis d'apprécier la structure et l'orientation de la compagnie. L'approche historique a fait se déployer le modèle dans le temps.

Des références sociologiques ont permis de mieux nommer les phénomènes que nous observions, particulièrement en ce qui concerne la dynamique interne de la compagnie et ses liens à l'externe. Confirmées par la théorie de Crozier et Friedberg, nos constatations prenaient davantage d'envergure et se trouvaient validées comme moteur d'une action humaine prise à partie dans un projet de développement. Encore ici, l'apport sociologique permettait d'étoffer le portrait.

Tous ces choix ont permis de comprendre les rapports entre les différents éléments qui ont bâti une pratique artistique au sein de la compagnie des GBC. Nous avons pu distinguer comment se sont définis, à certains moments, les choix artistiques, esthétiques et stylistiques et nous avons pu mieux saisir comment les objectifs organisationnels ont circonscrit l'orientation de la compagnie des GBC.

Les outils d'analyse nous ont aussi permis de faire ressortir les contradictions présentes entre les désirs et les actions, entre l'être et le paraître. En effet, nous avons pu constater un certain décalage entre les annonces faites dans les journaux et la conjoncture interne. À certains moments, des désirs ont été pris pour des réalités et des situations ont été masquées à des fins d'image.

L'écriture

Notre stratégie d'écriture a consisté à segmenter la chronologie sous des thèmes pour progressivement laisser émerger le portrait dans son ensemble. Elle a pu soutenir notre analyse qui, elle aussi, s'est appliquée par couches de plus en plus profondes. La fresque prenait graduellement forme et les facteurs se révélaient ainsi au lecteur. Ce choix de structure minimisait les redondances et superposait les couches d'analyse avec toujours un peu plus de profondeur, ancrant ainsi l'empreinte de la compagnie dans une représentation, la plus globale possible à la fin.

Certaines zones incomplètes

Il a été difficile de traiter les liens de l'aspect administratif avec la portion artistique sans en faire un portrait exhaustif. Il fallait néanmoins nous en tenir à notre proposition de départ, car nos connaissances restreintes des aspects administratifs risquaient de créer davantage de confusion que de clarté. Notre objectif de recherche devait demeurer limpide et accessible, c'est-à-dire, saisir en profondeur la dynamique artistique et ses facteurs d'influence. Mettre la dimension administrative en perspective avec la chose artistique était possible, dans ce cas précis, grâce aux liens poreux entre les deux. Sans le savoir au départ, le fait que le secteur administratif était largement soumis à l'artistique, facilitait notre choix. Il n'aurait pas été possible de le traiter de cette façon si nous avions analysé les pratiques d'une compagnie de ballet d'aujourd'hui. Les obligations actuelles des compagnies face aux mécanismes subventionnaires et face à la Loi des compagnies, maintenant ancrée dans la pratique des organismes artistiques, constituent des incontournables.

Dans le traitement de l'information disponible, nous avons eu à faire des choix, même en ce qui regarde l'analyse de la chose artistique. Apparaissent plus ou moins dans notre thèse les liens spécifiques avec les collaborateurs artistes ou artisans. L'information sur ces questions était à peu près impossible à débusquer autrement que par le biais de certaines anecdotes sans intérêt réel. Ni les archives, ni les comptes-rendus, ni les entrevues, ni les journaux, n'ont permis de circonscrire les rapports de la direction artistique ou administrative au-delà de ce que nous avons traité. Les collaborateurs

exécutaient avec professionnalisme et diligence les volontés de la direction artistique. S'il y avait eu davantage d'informations disponibles, peut-être aurions-nous vu apparaître d'autres facteurs d'influence externe et interne.

Cela étant dit, nous ne le croyons pas vraiment. La détermination de Ludmilla et son manque de retenue par rapport aux moyens financiers réduits, sont éloquentes. La suprématie de ses choix artistiques sur les contraintes de budget témoignent d'une volonté de réaliser un produit soustrait autant que possible à toute contrainte budgétaire. Elle jouissait d'un excellent rapport avec ses nombreux collaborateurs dont elle appréciait les conseils et ce, à toutes les étapes de l'entreprise. Il en est de même pour les chorégraphes, la plupart du temps. Si tous avaient agi avec trop de prudence, plusieurs projets de chorégraphies dont nous avons parlé n'auraient jamais vu le jour.

Des individus talentueux et l'influence du temps

Nous constatons aussi que nos précurseurs n'étaient pas dénués du sens de l'organisation. Il est étonnant d'observer que des artistes d'une époque pionnière en danse, sans formation de gestion, ont eu des intuitions organisationnelles à ce point raffinées. Ils ont fait preuve d'intelligence et d'un certain bon sens. Il est donc possible de croire que la gestion pouvait s'incarner par des valeurs et une vision sans que nécessairement les individus qui l'incarnent ne possèdent une formation et des outils de gestion, préalables à sa mise en place.

Une compagnie a repris vie, sous nos yeux, à cinquante ans d'écart, dans une dimension nouvelle : son organisation artistique et sa dynamique de travail. L'œuvre accomplie force notre admiration par sa résistance aux difficultés. Cela nous indique aussi combien le temps peaufine un travail de fond quand il s'agit de s'ajuster à de nouvelles réalités et oblige, par de nouveaux enjeux, à un déploiement et à des aménagements renouvelés. Par exemple, le glissement du pouvoir suprême de la direction artistique vers un partage des responsabilités administratives et artistiques ; l'incapacité de continuer sans structure organisationnelle mieux définie ; le lent départ de la mise en place d'une formation adéquate des danseurs pouvant nourrir la compagnie.

L'utilisation future de la recherche

Notre portrait permet aussi de s'interroger sur la situation artistique actuelle de la compagnie, aujourd'hui, en 2008. Y a-t-il eu une évolution par rapport aux visées des pionniers ? Il nous est impossible de répondre à cette question, mais notre étude permet de poser les premiers jalons d'un début de réponse. Une mise en perspective des deux univers permettrait de comprendre ce qui justifie les changements d'orientations et pourquoi il en est ainsi. Nous serions à même de saisir ce qui s'est amélioré et ce qui pourrait apparaître comme un recul, par rapport à la vision première des fondateurs. Il serait intéressant d'étudier, comment s'est développée la compagnie durant les trente années subséquentes, encore soustraites à notre connaissance.

Notre étude permet aussi de comparer éventuellement la structure organisationnelle des GBC avec une autre de la même époque pour tenter d'y trouver similitudes ou différences et une démarche identique pourrait être faite avec une compagnie d'aujourd'hui. Peut-être que les enjeux de survie et de développement ne seraient pas aussi différents que l'on pourrait le croire à prime abord ? De plus, la dynamique interne qui a émergée de notre analyse ne nous semble pas si loin de ce qui est vécu aujourd'hui dans les compagnies de danse. Il s'agirait de le vérifier à la lumière des éléments que nous avons présentés.

La thèse fournit aussi un éventail appréciable de stratégies de développement de publics, d'actions pour séduire le milieu des affaires, d'éléments à considérer dans l'organisation de tournées et de liens à développer entre les organismes artistiques de danse et l'environnement extérieur. La créativité des dirigeants, exposée dans notre travail, a permis de circonscrire plusieurs stratégies susceptibles de s'avérer efficaces encore aujourd'hui.

Nous croyons aussi que certains personnages emblématiques de la compagnie se sont révélés avec davantage de nuances que ce que les différents ouvrages et reportages avaient décrits auparavant. Nous avons tenté, dans la mesure du possible, de leur rendre justice sans gommer leurs travers et de présenter les difficultés qu'ils ont rencontrées dans un contexte plus nuancé; ce qui les sert à certains moments, moins à d'autres. Cela étant dit, c'est le devoir de l'historien de tenter de nuancer les différents aspects de la réalité et d'assumer le risque d'exacerber certaines susceptibilités.

Bref, notre recherche apporte des réponses partielles qu'il serait éventuellement intéressant de compléter. Elle fournit un modèle méthodologique intéressant, construit selon les besoins de l'étude, sur les compagnies de ballet et elle dévoile une partie de notre histoire artistique et culturelle canadienne.

Conclusion

En somme, l'étude a permis de révéler un monde à jamais révolu mais extrêmement riche d'enseignements à plusieurs niveaux tant scientifique qu'historique. De façon plus personnelle, elle a aussi éveillé des réminiscences de notre expérience de jeunesse de formation en danse et a assouvi notre besoin de comprendre ce qui est à l'origine de la survie et du développement de la compagnie, la plus imposante et la plus présente encore aujourd'hui, dans le paysage québécois : les Grands Ballets Canadiens de Montréal.

LES SOURCES DOCUMENTAIRES

Ouvrages de référence, dictionnaires et encyclopédies

- Adams, L., & M. (Éds.). (2000). *Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada*. Toronto : Danse Presse Collection.
- Bergeron, P. G. (1995). *La gestion dynamique, concepts, méthodes et applications*. (2^e éd.). Boucherville : Gaëtan Morin.
- Barsamian, J., & Jouffa, F. (1996). *L'Encyclopédie du rock américain; la pop américaine des sixties*. Paris : Michel Lafont.
- Chamberland, R. (2002). De la chanson à la musique populaire. Dans Denise Lemieux (Dir.), *Traité de la culture* (pp. 697-718). Montréal : Les éditions de l'IQRC.
- Cohen, S. J. (Éd.). (1998). *International Encyclopedia of Dance*. New York, : Oxford University Press.
- Crozier, M., & Friedberg, E. (1977). *L'acteur et le système*. Paris : Le Seuil.
- De La Garde, R. (2002). De la télévision à la vision télé. Dans Denise Lemieux (Dir.), *Traité de la culture* (pp. 909-927). Montréal : Les éditions de l'IQRC.
- Dupuys, P. (1972). *Expo 67, ou la découverte de la fierté*. Montréal : La Presse.
- Duval, L. (1988). *L'Étonnant dossier de la Place des Arts 1956-1967*. Montréal : Louise Courteau.
- Fournier, M., & Rodriguez, V. (2002). Le monde des arts visuels au Québec. Dans Denise Lemieux (Dir.), *Traité de la culture* (pp. 539-555). Montréal : Les éditions de l'IQRC.
- Germain, A. (2002). La culture urbaine au pluriel ? Métropole et ethnicité. Dans Denise Lemieux (Dir.), *Traité de la culture* (pp. 121-134). Montréal : Les éditions de l'IQRC.
- Harvey, J. & Cantelon, H. (1988). *Sport et pouvoir*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- Hazan, F. (1957). *Dictionnaire du ballet moderne*. Paris : Hazan.
- Honegger, M. (1995). *Dictionnaire usuel de la musique*. Paris : Les Savoirs Bordas.
- Langlois, S. (2002). La société de consommation, avènement d'une nouvelle culture matérielle. Dans Denise Lemieux (Dir.), *Traité de la culture* (pp. 931-947). Montréal : Les éditions de l'IQRC.
- Le Moal, P. (Dir.). (1999). *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse.

- Linteau, P. A., Durocher, R., & Robert, J. C. (1989). *Histoire du Québec contemporain* (2^e éd., vol. II). Montréal : Boréal.
- Officer, J. (1980). *Original ballets appearing in the Repertoire of Les Ballets Chiriaeff (1955-1958), Les Grands Ballets Canadiens (1958-1980)*. University of Waterloo.
- Ostry, B. (1978). *The Cultural Connection*. Toronto : McClelland and Stewart.
- Rey, Alain. (Dir.). (2005). *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris : Le Robert.
- Tremblay, G., & Lacroix, J. G. (2002). La marchandisation et l'industrialisation de la culture, de l'information et de la communication. Dans Denise Lemieux (Dir.), *Traité de la culture* (pp. 263-282), Montréal : Les éditions de l'IQRC.
- Valaskakis Tembeck, I. (2002). Pour une culture chorégraphique élargie. Dans Denise Lemieux (Dir.), *Traité de la culture* (pp. 769-786). Montréal : Les éditions de l'IQRC.
- Wulff, H. (1998). *Ballet across borders, career and culture in the world of dancers*. Berg: Oxford International Publishers.

Rapports et documents d'archives de la danse canadienne

- Carter, Kenneth M. (1959). Rapport. CAC.
- Conseil des Arts du Canada. (2007). Un avenir en création : une invitation à contribuer au plan stratégique du Conseil des arts du Canada.
- L'Allier, J. P. (1976). Document de travail : *Pour l'évolution de la politique culturelle*. Gouvernement du Québec.
- Programmes souvenirs de la compagnie des GBC ; programmes de soirée de la compagnie des GBC. Montréal : Bibliothèque de la danse.
- Rapports annuels des directeurs du Conseil des Arts du Canada. (1958 à 1978). Ottawa.

Fonds d'archives

- Delorme, J. C. (1974, 27 mai). Document informatif de la situation des GBC au C. A. (FALC).
- Iro Valaskakis-Tembeck. (Qui inclus les minutes de la médiation juridique du cas de Kimberley Glasco).
- Ludmilla Chiriaeff.
- Marie Beaulieu.

Monographies

- Balanchine, G., & Mason, F. (1977). *Balanchine's complete stories of the Great Ballets*. United States : Doubleday.
- Belzile, M. (2000). *Milenka Niederlova (1924-1992), pionnière de la danse au Québec*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- Benjamin, J. (1999). *La beauté pure en mouvement*. Montréal : Carte Blanche.
- Bland, A. (1985). *Observer of the Dance*. London : Dance Books Ltd.
- Buckle, R. (1980). *Buckle at the ballet*. New York : Ateneum.
- Chiriaeff, L. (1995). Merci. Dans J. A. Champagne (Dir.), *Comme un cri du cœur II*, pp.19-36. Montréal : L'essentiel.
- Cloutier, M. F. (2005). *The Montreal Theatre Ballet (1956-1957), histoire d'une compagnie pionnière*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- Cornell, K. (2006). Dance in Crisis : Rhetoric from the dance community and policy at the Canada Council for the Arts. Dans *Proceedings, Society of Dance History Scholars* (pp. 93-99). Banff.
- Cornell, K. (2004). The Ballet Problem : The Kirstein-Buckle ballet survey for the Canada Council. Dans Selma Landen Odom et Mary Jane Warner (Dirs.), *Canadian Dance Visions and stories* (pp. 225-238). Toronto : Dance Collection Danse.
- Crabb, M. (2002). *An Instinct for Success : Arnold Spohr and the Royal Winnipeg Ballet*. Toronto : Dance Collection Danse.
- Crabb, M., & Oxenham, A. (1997). *Dance Today in Canada*. Toronto : Simon & Pierre Publishing Co.
- Dafoe, C. (1990). *Dancing through time : The first fifty years of Canada's Royal Winnipeg ballet*. Winnipeg : Portage & Main.
- Fisher, J. (2003). *Nutcracker Nation : How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World*. New Haven and London : Yale University.
- Forget, N. (2006). *Chiriaeff : danser pour ne pas mourir*. Montréal : Québec Amérique.
- Granatstein, J. L. (1984). Culture and Scholarship : The first ten years of the Canada Council. *Canadian Historical Review*, LXV, pp. 441-474.
- Huesca, R. (2001). *Triumphes et scandales : la belle époque des Ballets Russes*. Paris : Hermann, éditeurs des sciences et des arts.
- Kant, M. (1998). Un plaidoyer pour les « lower poets ». Dans Geneviève Vincent (Dir.), *Histoire de corps : à propos de la formation du danseur* (pp. 231-248). Paris : Cité de la musique, centre de ressources musique et danse, diffusion Sédim.

- Koenig, J. F. (1980). *La danse contemporaine*. Paris : Fayard.
- Lapointe, P. (1999). *Trois danseurs intrépides, Montréal (1940-1950)*. Montréal : Francine Breton.
- Lemieux, D. (Dir.). (2002). *Traité de la culture*. Montréal : Les éditions de l'IQRC.
- Lorrain, R. (1973). *Les Grands Ballets Canadiens ou cette femme qui nous fit danser*. Montréal : Du Jour.
- Macpherson, S. (Éd.). (2000). *Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada*. Toronto : Danse Presse Collection.
- Mazo, J. H. (1974). *Dance as contact sport*. New York : A Da Capo Paperback .
- Neufeld, J. (1996). *Power to rise : The story of the National Ballet of Canada*. Toronto : University of Toronto Press Incorporated.
- Odin, M. (1980, janvier/mars). La création de Giselle. Dans Alain Duault et Pierre Lartigue (Dir.), *l'Avant scène, Ballet danse : Giselle*, 18-21.
- Palmer, W. (1978). *Theatrical Dancing in America*. New Jersey : A. S. Barnes & co.
- Peterson, Royce, A. (2005). Conclusions. Dans Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (Dir.), *Anthropologie de la danse genèse et construction d'une discipline* (pp. 35-41). Paris : Centre national de la danse.
- Shearer, M. (1987). *Balletmaster : A dancer's view of George Balanchine*. New York : Putnam's Sons.
- Smith, C. A. (2000). *Stepping out : Canada's early ballet companies 1939-1963*. Thèse de doctorat, Université de Toronto.
- Stevens, F. (1976). *Dance as life : Season with American Ballet Theatre*. New York : Avon Books.
- Valaskakis Tembeck, I. (1991). *Danser à Montréal : germination d'une histoire chorégraphique*. Montréal : Presses de l'Université du Québec à Montréal.
- Volkov, S. (1988). *Conversation avec George Balanchine*. Paris : L'Arche.
- Ward Warren, G. (1996). *The art of teaching ballet : Ten Twentieth-Century masters*. Gainesville : University Press of Florida.
- Wyman, Max. (1989). *Dance Canada : An illustrated history*. Vancouver.

Quotidiens et périodiques

- Alonso, A. M. (1975, janvier/mars). *L'envol de la danse*, 1, vol. 3, 9.
- Archer, T. (1959, April 17). The Chiriaeff Ballet. *The Gazette*.
- Archer, T. (1955, September 22). The Chiriaeff Ballet. *The Gazette*.
- Baillargeon, S. (2004, 18 avril). Double jeu : Ottawa fait faire une culbute aux dons reçus par cinq grandes compagnies artistiques de Montréal. *Le Devoir*, p. C9.
- Basile, J. (1971, 17 février). Danse/Les Grands Ballets Canadiens, un art de divertissement. *Le Devoir*.
- Basile, J. (1969, 17 février). La trilogie de Orff par les Grands Ballets Canadiens. *Le Devoir*.
- Basile, J. (1967, 30 octobre). Les représentations du Ballet National du Canada. *Le Devoir*.
- Basile, J. (1967, 26 juin). Le Festival mondial – théâtre Wilfrid Pelletier. Une reprise de « Carmina Burana ». *Le Devoir*.
- Basile, J. (1966, 27 décembre). « La Corriveau » et « Pointes sur glace ». *Le Devoir*.
- Basile, J. (1966, 14 novembre). « Carmina Burana » de Nault, Place des Arts. *Le Devoir*, p.10.
- Basile, J. (1964, 21 décembre). Place des Arts : le « Casse-Noisette » des Grands Ballets Canadiens. *Le Devoir*.
- Basile, J. (1964, 12 décembre). Quand les Grands Ballets Canadiens répètent « Casse-Noisette » *Le Devoir*.
- Basile, J. (1964, 14 novembre). À la Comédie Canadienne : deux « Pas de quatre » par les Grands Ballets Canadiens. *Le Devoir*.
- Basile, J. (1964, 13 novembre). À la Comédie Canadienne : solide spectacle des Grands Ballets. *Le Devoir*.
- Basile, J. (1963, 15 octobre). Les Grands Ballets Canadiens Place des Arts : jeunesse et brio pour le « Bal des Cadets » de Lichine. *Le Devoir*, p. 6.
- Basile, J. (1963, 4 août). Nouvelle saison, nouveaux projets pour les Grands Ballets Canadiens. *Le Devoir*, p. 6.
- Basile, J. (1962, 20 janvier). À la Comédie Canadienne : première aux Grands Ballets. *Le Devoir*.
- Basile, J. (1962, 22 janvier). Grands Ballets Canadiens : seconde soirée. *Le Devoir*, p. 8.

- Benoit, L. (1972, 29 avril). Les Grands Ballets Canadiens : un ensemble intimement lié à son milieu. Supplément danse, *Le Devoir*, X.
- Beraud, J. (1962, 28 décembre). « Cendrillon » par les Grands Ballets Canadiens. *La Presse*.
- Bernier, T. (1965, 15 octobre). Un grand spectacle au gala Auto-Élégance. *Le Nouvelliste*, p. 11.
- Berthiaume, D. (1975). Les veillées d'automne à Montréal. *Mnémo Bulletin*, 4, vol. 9, 1 & 2, vol.10 été 2005 à printemps 2006, pp. 14-21.
- Billington, D. (1975, February 15). Macdonald has a hit, a miss with Grands Ballets on tour. *The Gazette*.
- Billington, D. (1974, November 11). Grands Ballets new look tough, yet graceful. *The Gazette*.
- Billington, D. (1974, June 11). Grands Ballets Tommy fails to move Paris. *The Gazette*.
- Billington, D. (1974, February 11). Les Grands Ballets shows a true classical form. *The Gazette*.
- Billington, D. (1973, April 7). Winter Ballet program disapoints. *The Gazette*.
- Bouthillette, J. (1959, 7 novembre). Une grande troupe née de la TV. *Perspectives*, p. 8-10.
- Breniel, P. (1990, 13 février). Eddy Toussaint tire sa révérence à Montréal. *La Presse*.
- Breniel, P. (1987, 31 octobre). « Les débuts de la danse furent merveilleusement difficiles » - Ludmilla Chiriaeff. *La Presse*, p. E14.
- Brousseau, C. (1975, 6 août). Une grâce sans fragilité. *La Presse*, E3.
- Brousseau, J. P. (1983, 5 novembre). « Tommy » aux Grands Ballets : retour de la nostalgie ou d'un classique ? *La Presse*.
- Brousseau, J. P. (1983, 14 mars). Les 25 ans des Grands Ballets CÉLÉBRATION : un attendrissant voyage dans le temps. *La Presse*.
- Brousseau, J. P. (1976, 18 février). 100 créateurs et leurs prétextes pour danser. *La Presse*, p. C3.
- Brousseau, J. P. (1974, 9 novembre). Les nouveaux Grands Ballets. *La Presse*.
- Brousseau, J. P. (1974, 25 septembre). De Westmount au Carré St-Louis via autres lieux. *La Presse*.

- Brousseau, J. P. (1974, 25 septembre). Faible hausse du déficit aux Grands Ballets Canadiens. *La Presse*.
- Brousseau, J. P. (1974, 12 septembre). Les Grands Ballets Canadiens allégés de 58 à 39 danseurs. *La Presse*.
- Brousseau, J. P. (1974, 29 mai). Brian Macdonald devient directeur artistique des Grands Ballets. *La Presse*.
- Brousseau, J. P. (1974, 9 février). Aux Grands Ballets : un classique et un « hit ». *La Presse*.
- Brousseau, J. P. (1974, 2 février). Les guerriers restent fatigués. *La Presse*.
- Brousseau, J. P. (1973). Parlant de chorégraphie avec Brian Macdonald. *L'Envol*, 1, vol. 2, p. 9.
- C. G. (1972, 18 août). Les Grands Ballets Canadiens à l'Expo-Théâtre. *La Presse*.
- C. G. (1963, 28 septembre). Les Grands Ballets Canadiens remplacent le N.Y. City Ballet. *La Presse*.
- Chiriaeff, L. (1992, 6 juin). Montréal, ma ville, mon art. *Le Devoir*.
- Cooke, P. (1970, December 5). Running a ballet company just 'simple' arithmetic. *The Gazette*, finance, p. 19.
- Crabb, M. (1998). Brian Macdonald. Dans Adams, L. & M. (Dirs.), *Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada*, pp. 363-365. Toronto.
- Dagenais, A. (1980, 29 novembre). *Le Devoir*.
- Dagenais, A. (1976, 15 novembre). Les Grands Ballets et le Groupe de la Place Royale : pur classicisme et recherche expérimentale. *Le Devoir*, p. 12.
- De Repentigny, R. (1959, 17 ou 18 avril). À la Comédie Canadienne : excellent travail d'équipe par la troupe de Mme Chiriaeff. *La Presse*.
- Doyon, F. (2006, 28 décembre). Mort d'un bâtisseur. *Le Devoir*, p. A1.
- Edinburgh, A. (1976). Quebec ballet troupe shows style that must be supported. *The Financial Post*.
- F. G. (1975, February 15). Second thoughts on Tam Ti Delam. *The Globe and Mail*.
- Fitzgerald. (1983). A dancer talks about life and is love for machines. *The Gazette*
- Galloway, M. (1979, November 6). Grands Ballets hits sad low. *The Montreal Star*.

- Galloway, M. (1976, November 15). Maypole dancing-not ballet emotion 'carved out of pure ice'. *The Montreal Star*, p. D10.
- Galloway, M. (1976, May 6). Grands Ballets in Toronto : Knocking them into the aisles. *The Montreal Star*.
- Galloway, M. (1976, March 22). Mercure tribute a limited success. *The Montreal Star*, p. D8.
- Galloway, M. (1975, July 17). Les Grands Ballets stunning. *The Montreal Star*.
- Galloway, M. (1975, July 10). A firm new hand makes the difference : Les Grands Ballets glitters at Expo. *The Montreal Star*, p. B3.
- Galloway, M. (1974, November 9). Move over Feux Follets! Les Grands Ballets grabs audience with new pop image. *The Montreal Star*, p. A4.
- Galloway, M. (1974, July 22). Grands Ballets rock opera still proves crowd-pleaser. *The Montreal Star*.
- Galloway, M. (1974, July 19). Time Out of Mind-never danced so well. *The Montreal Star*.
- Galloway, M. (1973, July 28). All they really need is money. *The Montreal Star*.
- Gelinas, A. (1986, 8 février). Brian Macdonald aux Ballets Jazz : le pur plaisir de danser. *La Presse*, pp. E1, E6.
- Gingras, C. (1987, 10 janvier). Brian Macdonald, de Montréal à Boston, entre Stratford et La Scala. *La Presse*.
- Gingras, C. (1976, 20 mars). Magistral hommage à Pierre Mercure. *La Presse*, p. A18.
- Gingras, C. (1973, 10 février). Ludmilla Chiriaeff en seconde « Noces ». *La Presse*.
- Gingras, C. (1972, 18 novembre). Très beau spectacle des Grands Ballets. *La Presse*.
- Gingras, C. (1972, 11 mars). Où s'en vont Les Grands Ballets Canadiens ? *La Presse*.
- Gingras, C. (1970, 17 octobre). « Tommy » : oui si vous aimez le « rock » *La Presse*, p. C-5.
- Gingras, C. (1970, 17 octobre). Les Grands Ballets : une saison pour tous les goûts. *La Presse*.
- Gingras, C. (1970, 21 mars). « Catulli Carmina » parfaitement rodé. *La Presse*.
- Gingras, C. (1969, 6 novembre). De la danse dépouillée à la « gogographie ». *La Presse*.
- Gingras, C. (1969, 24 février). « Catulli Carmina » revu et corrigé. *La Presse*.

- Gingras, C. (1969, 22 février). Un triomphe, oui : celui des Grands Ballets. *La Presse*.
- Gingras, C. (1969, 17 février). Très bonne répétition générale. *La Presse*.
- Gingras, C. (1969, 15 février). Le plus grand spectacle des Grands Ballets. *La Presse*, p. B-2.
- Gingras, C. (1968, 11 mars). Un grand soir aux Grands Ballets! *La Presse*.
- Gingras, C. (1967, 9 décembre). « Casse-Noisette » à l'aréna. *La Presse*.
- Gingras, C. (1967, 25 octobre). Un « Roméo » somptueux mais sans vie. *La Presse*.
- Gingras, C. (1966, 27 décembre). « Pointes sur glace » : une demi-réussite. *La Presse*.
- Gingras, C. (1966, 21 décembre). Un tableau d'époque : « Giselle ». *La Presse*.
- Gingras, C. (1966, 14 novembre). « Carmina Burana » : une réussite complète. *La Presse*.
- Gingras, C. (1966, 12 novembre). « Carmina Burana » : quand une cantate devient ballet. *La Presse*.
- Gingras, C. (1966, 6 août). Dix nouvelles chorégraphies pour la saison des Grands Ballets Canadiens. *La Presse*, p. 11.
- Gingras, C. (1965, 23 décembre). « Gehenna » triomphe encore! *La Presse*.
- Gingras, C. (1965, 20 décembre). Les Grands Ballets Canadiens : des progrès marqués. *La Presse*.
- Gingras, C. (1963, 30 décembre). « Pierrot de la lune » : un grand et beau spectacle. *La Presse*.
- Gingras, C. (1963, 28 septembre). Les Grands Ballets Canadiens remplacent le New York City Ballet. *La Presse*.
- Gingras, C. (1963, août). Des changements « nécessaires et excellents » chez Les Grands Ballets. *La Presse*.
- Gingras, C. (1962, 22 novembre). Les Grands Ballets au Her Majesty's. *La Presse*.
- Godin, G. (1961, 16 décembre). La campagne de souscription des Grands Ballets sauvera-t-elle un art menacé de mort? *Le Nouveau Journal*, section spectacles.
- Gold, (1967, June 28). Nearly-Blind Ballerina, Cuba's Alicia Alonso Wows 'Em in Montreal. *Variety*.
- Goodman, S. (1962, September). Margaret Mercier. *Dance Magazine*, p. 49.

- Grand Maison, Y. (1988). Du leadership institutionnel au leadership mobilisateur. *Sources-ENAP*, 5, vol. 4, p. 1.
- Hancox, M. (1971, March 15). Ballet company wins praise, blame at Centre. *Guardian*.
- Heller, Z. (1972, February 7). Grands Ballets Ludmilla Chiriaeff anniversaire observed all- Stravinsky program prones progress. *The Montreal Star*.
- Heller, Z. (1971, December, 24). Leading the Dance. *The Montreal Star*, p. E14.
- Heller, Z. (1971, May 29). A phenomenon called Tommy. *The Montreal Star, entertainment*.
- Heller, Z. (1971). Ballet's benign circle. *The Gazette*.
- Heller, Z. (1970, March 26). Reverence seen in Oratorio ballet. *The Montreal Star*.
- Heller, Z. (1969, October 30). Les Grands Ballets Canadiens : Fund-raising ballet week set. *The Montreal Star*.
- Heller, Z. (1969, February 22). 'Trionfo di Afrodite' ballet the best yet. *The Montreal Star*.
- Heller, Z. (1969, February 17). Les Grands Ballets Canadiens : Great leap forward. *The Montreal Star*.
- Heller, Z. (1964, October 10). Flamboyant dancers needed today choreographer Anton Dolin believes. *The Gazette*.
- Hicklin, R. (1962). Les Grands Ballets Canadiens : A certain inadequacy. *Canadian Saturday Night*, pp. 30-31.
- Howe-Beck, L. (2007, March). Fernand Nault 1920-2006. *Dance International*, vol. XXXV, 1, p. 23.
- Howe-Beck, L. (1998). Ludmilla Chiriaeff's passion. This Passion : For the love of dance Carol Anderson (Ed.). Toronto : *Dance Collection Danse Presses*, pp. 160-165.
- Howe-Beck, L. (1996). Ludmilla Chiriaeff. *Dance Collection dance*, 43, pp. 1-3.
- Howe-Beck, L. (1986, February 1). Have dance, will travel, choreographer Brian Macdonald a cultural whirlwind. *The Gazette*, p. G6.
- Howe-Beck, L. (1978, January 23). Famous dancer Alonzo to help Grands Ballets celebrate anniversary. *The Gazette*.
- Howe-Beck, L. (1977, December 23). Macdonald moves down at ballet. *The Gazette*.
- Howe-Beck, L. (1977, May 10). Get out the lankies, the 'nutcracker's' back. *The Gazette*.

- Johnson, S. (1968, March 11). At Salle Wilfrid Pelletier : Gala ballet program.
The Montreal Star.
- Johnson, S. (1967, June 26). At Salle Wilfrid Pelletier : Les Grands Ballets, guests impress over the weekend. *The Montreal Star.*
- Johnson, S. (1966, December 22). Les Grands Ballets 'La Corriveau' has premiere.
The Montreal Star.
- Johnson, S. (1966, December 21). A Lovely 'Giselle' by Grands Ballets.
The Montreal Star.
- Johnson, S. (1966, November 14). Les Grands Ballets : Exciting 'Carmina Burana'.
The Montreal Star.
- Johnson, S. (1965, December 11). Choreographer's link with past . *The Montreal Star.*
- Johnson, S. (1964, December 19). First-class Nutcracker Grands Ballets truly 'Grands'.
The Montreal Star.
- Johnson, S. (1963, October 15). On the stage : Gala night for ballet. *The Montreal Star.*
- Johnson, S. (1962, December 28). On the stage : Mme Chiriaeff's 'Cinderella'.
The Montreal Star.
- Johnson, S. (1962, January 19). Grands Ballets program. *The Montreal Star.*
- Johnson, S. (1961, February 16) At the ballet : Coppelia and Others. *The Montreal Star.*
- Johnson, S. (1956, March). *The Montreal Star.*
- Johnson, S. (1955, September 22). Ballet opens Red Feather campaign.
The Montreal Star.
- Kapica, J. (1972, July 22). Tommy sure played a mean ballet. *The Gazette*, p. 39.
- Kennedy, C. (1969, May 9). Les Grands Ballets on tour : Arts 'fad' in Canada ?
The Montreal Star.
- Lanken, D. (1975, July 16). GBC Summerdance reminds one just how charming ballet can be. *The Gazette.*
- Lanken, D. (1975, July 7). Get ready for Summerdance. *The Gazette.*
- Lanken, D. (1973). Ballets accepts grant, calls for art policy. *The Gazette.*
- Lanken, D. (1971, July, 8th). A triumphant Tommy is coming home. *The Gazette.*
- La Patrie.* (1962, 21 janvier). (Photo commentée).

- La Presse.* (1977, 4 juin). Les Grands Ballets triomphent en Argentine.
- La Presse.* (1975, 6 décembre).
- La Presse.* (1973). Les Grands Ballets (sic!). Lettre à l'Honorable Premier Ministre Robert Bourassa.
- La Presse.* (1969, 3 octobre). Subventions de 526 550 \$ aux arts du spectacle.
- La Presse.* (1969, 13 juin). Les critiques de Paris ont aimé les Grands Ballets mais moins leur répertoire.
- La Presse.* (1969, 26 mai). Lisbonne : AFP.
- La Presse.* (1969, 13 mai). Lyon : AFP.
- La Presse.* (1969, 12 mai). Le Québec libre de danser!
- La Presse.* (1969, 4 juin). Les Grands Ballets à Londres : critique un peu moins sévère...
- La Presse.* (1969, 1^{er} décembre). Spectacle des Grands Ballets dans les écoles.
- La Presse.* (1968, 1^{er} juin). Deuxième ballet sur la musique de Carl Orff.
- La Presse.* (1968, 3 mai). Soirée à Blue Bonnets (Photo commentée).
- La Presse.* (1968, 26 avril). Les Grands Ballets : Paris-Moscou en 3 mois.
- La Presse.* (1967, 25 mars). Une mise au point au sujet des Grands Ballets Canadiens.
- La Presse.* (1966, 21 novembre). Initiation au ballet.
- La Presse.* (1965, 4 novembre). Les Grands Ballets à la Place des Arts.
- La Presse.* (1965, 15 octobre). On parlera encore longtemps du succès de Auto-Élégance.
- La Presse.* (1964, 4 mars).
- La Presse.* (1963, 29 juillet). Les Grands Ballets Canadiens : le spectacle le plus imposant de leur histoire.
- La Presse.* (1962, 19 janvier). Première soirée des Grands Ballets Canadiens.
- La Presse.* (1960, 17 septembre). Tournée des Grands Ballets Canadiens.
- La Presse.* (1960, 4 mai). Troupe de ballet pleine d'entrain, dans un programme de création.
- La Presse.* (1959, 3 septembre). Jacob's Pillow : débuts remarquables des GBC.

La Presse. (1959, 22 août). Les Grands Ballets Canadiens s'en vont nous représenter au 27^e Festival de Jacob's Pillow.

La Presse. (1959). Série de spectacles d'initiation au ballet.

La Tribune. (1974, 23 octobre). Tam Ti Delam à la Place des Arts.

Le Devoir. (1962, 6 janvier). Annonce des Grands Ballets Canadiens à la Comédie Canadienne.

Le Devoir. (1960, 15 juillet). Le Conseil des arts a multiplié les bourses et les subventions, mais ses moyens restent limités.

Le Devoir. (1959, 13 avril). Six ballets aux Grands Ballets.

Leduc, L. (2004, 14 janvier). Le secteur culturel créé de moins en moins d'emplois. *La Presse*, p. C1.

Leduc, P. (1970, juin). L'Oratoire au service de la famille chrétienne. *La vie de l'Oratoire*, 6, pp. 26-28.

Le Journal de Québec. (3 novembre 1967). 175 000 \$: objectif de la campagne de souscription des Grands Ballets Canadiens.

Lemelin, M. (octobre 1978). Ludmilla Chiriaeff. *Châtelaine*.

Le Nouvelliste. (18 avril, 1962). Margaret Mercier est déjà une grande vedette.

L'envol de la danse. (1974, octobre-novembre). 4, vol. 2.

Le Petit Journal. (1959, du 15 au 22 mars). Il y en aura aussi pour les enfants. Vous aimez le ballet ? On vous en promet du bon. p. 121.

Le Poittevin, R. (21 août, 1955). Ludmilla Chiriaeff, ex-pensionnaire du colonel de Basil veut faire du ballet un art populaire (grâce à la T.V). *Le Journal des Vedettes*, p. 9-11.

Lowe, P. (1974 April 3). Costuming les Grands Ballets is an intricate affair. *The Montreal Star*.

Macduff, P. (2004, 17 juin). Et la culture ? *Le Devoir*, p. A10.

Macduff, P. (2004, 2 juin). Le devoir d'agir. *Le Devoir*, p. A9.

Maitre, M. (1967, 26 décembre). Tournée en Europe en 69 pour les Grands Ballets. *La Patrie*.

Maitre, M. (1960, 11 décembre) L'expérience des Grands Ballets Canadiens : faut-il toujours s'exiler pour atteindre la gloire. *La Patrie du Dimanche*, p. 30.

- Manchester, P.W. (1959, October) The season in review : Les Grands Ballets Canadiens at Jacob's Pillow Dance festival, Lee, Mass., Aug. 27-29. *Dance News*, p. 9.
- Marey, F. (1977, May 29). Superb ballet by Quebec company. *Buenos Aires Herald*, p. 15.
- Mass, P. (1966, January 8). Praise for the skilled work of Les Grands Ballets Canadiens. *The Montreal Star*.
- Maskoulis. (1977, juillet 30). Band-aid stage was no stop to dancers. *The Saturday Gazette*, pp. 31-32.
- McDonagh, D. (1967, June 26). Montreal company brings star back to America. *The New York Times*.
- McLain Stoop, N. (1984, April). The Canadian Cosmopolitan : Montreal's Brian Macdonald. *Dance Magazine*, pp. 62-65.
- Miller, R. (2003, spring). Review : films : *Étoiles : La compagnie des ballets de l'Opéra de Paris*. *CORD, Newsletter*, vol. XXIII, p. 1
- Mirolla, M. (1983, June 18). Macdonalds takes festival by storm with 'Gondoliers'. *The Gazette, sec. E*.
- Montreal Gazette*. (1962, April 11). Ancient Ballet Feature.
- Montréal-Matin*. (1965, 16 septembre). Auto-Élégance à la Place Ville-Marie.
- Moore, L. (1959, August 30). Chiriaeff Ballet Hit in U.S. *Herald Tribune News Service*.
- Morrison, H. (1969, June 4). Les Grands Ballets Canadiens some generous praise, but *The Montreal Star*.
- Nadan, B. (1983, November 18). 'Tommy' isn't aging gracefully. *The Gazette*.
- Nelson, J. (1974, July 22). At Expo Theatre : Les Grands Ballets revives Tommy. *The Gazette*.
- Pelletier, F. (1993, 25 janvier). À toutes jambes : la grande dame de la danse au Québec a eu le privilège de « bâtir de rien ». *Le Devoir*, p. B1.
- P.-M, C. (1963). À la Place des Arts : les Grands Ballets feront bonne figure.
- Pop, P. (31 octobre 1970). Opinion. *Photo-Vedettes*, p. 14.
- Potvin, G. (1967, 26 juin). Les G.B.C. au Festival Mondial. *La Presse*.
- Recurt, É. (1999, 8 février). Fernand Nault : une vie en mouvement. *Le Devoir*, p. B1.

- Ross, G. (1969, February 12). 50 performances planned : Ballet company takes international plunge. *The Montreal Star*.
- Saint-Germain, P. (1969, 13 juin). Paris a fait un accueil poli aux Grands Ballets. *La Presse*.
- Saint-Germain, P. (1969, 10 juin). Londres n'a pas compris notre message. *La Presse*.
- Samson, M. (1973, 17 février). Ludmilla Chiriaeff et la prise de conscience de la danse au Québec. *Le Soleil*.
- Schwartz, C. (1963, winter). Canada's youngest ballet company. *Performing Arts in Canada*, (section Québec), 1, vol. 2, pp. 78-81.
- Siskind, J. (1976, November 15). Professionalism striking in Grands Ballets double bill. *The Gazette*, p. 38.
- Siskind, J. (1976, May 27). Ballet gala workshop show diverse talent. *The Gazette*.
- Siskind, J. (1974, September 7). Problem solver takes the helm of Les Grands Ballets. *The Saturday Gazette, lively arts* .
- Siskind, J. (1974, July). Backstage at Les Grands Ballets, Nault and Conte prepare premiere. *The Gazette*.
- Siskind, J. (1974, July 19). At Expo Theatre : Cantiques ballet often repetitive. *The Gazette*.
- Siskind, J. (1974, May 29). Ludmilla Chiriaeff stepping down : Brian Macdonald heads Grands Ballets. *The Gazette*, p. 36.
- Siskind, J. (1974, February 9). Memorable production of Giselle. *The Gazette*.
- Siskind, J. (1973, July 9). Brian Macdonald's troupe in Ottawa : Outstanding dancing marks festival ballet. *The Gazette*.
- Siskind, J. (1973, June 16). Quebec dallies as Les Grands Ballets stumbles. *The Saturday Gazette*.
- Siskind, J. (1973, May). Brian Macdonald : The whirlwind's next stop...Ottawa. *The Gazette*.
- Siskind, J. (1973, February 3). Back to the boards for ballet founder. *The Gazette*.
- Siskind, J. (1972, May 16). Les Grands Ballets to drop Tommy. *The Gazette*, p. 18.
- Siskind, J. (1971, October 30). Ballet's finding a new audience. *The Gazette*.
- Siskind, J. (1970, March 23). Les Grands Ballets Canadiens in strong offering. *The Gazette*, p. 35.

- Siskind, J. (1969, February 17). Premiere of John Butler's Catulli Carmini by Les Grands Ballets Canadiens at PdA. *The Gazette*.
- Siskind, J. (1965, December 17). Anton Dolin talks about Giselle, and reminisces about dancers. *The Montreal Star*.
- Smith, G. (2007). A good place to be. *Dance International*, 2, vol. XXXV, pp.16-19.
- Stowe, G. (1959, September 31). Good season ends at Jacob's Pillow. Connecticut : *West Hartford News*.
- Terry, W. (1967, July 15). *Saturday Review*.
- Terry, W. (1960, July 21). Dance : Jacob's Pillow Festival. *New York Herald Tribune*.
- Tessier, C. (1971, 4 juin). Le risque est grand de passer de la comédie à l'administration. *Le Soleil*, p. 24.
- The Gazette*. (1976, November 11). Les Grands Ballets sells out with Swan Lake production.
- The Gazette*. (1971, July 8). 'Tommy' still scoring hits.
- The Montreal Star*. Les Grands Ballets Canadiens in London : Rapturous reception greets Montreal troupe. (1969, May 28).
- The Montreal Star*. (1965, November 21). Grands Ballets to stage Christmas 'Nutcraker'.
- The Montreal Star*. (1965, August 9). Opportunity Workshop.
- The Montreal Star*. (1965, August 7). Opportunity Workshop.
- The Montreal Star*. (1964, December 21). (Photo commentée).
- The Montreal Star*. (1964, 4 décembre). Anton Dolin to Lecture.
- The Montreal Star*. (1962, April 14). Oldest Ballet to be Performed.
- The Montreal Star*. (1960, January 15). Ballet Tour.
- The Montreal Star*. (1959, October). Gala...
- The Westmount Examiner*. (1967, February 2). Les Grands Ballets and Ludmilla Chiriaeff.
- Thistle, L. (1971, February 27). Les Grands Ballets Canadiens gives an evening of vibrant dance. *The Ottawa Citizen*.
- Tiffin, E. (1963, December 26). Feels ballet has real future here. *The Gazette*.

- T. L. H. (1959, August 28). At Jacob's Pillow : Canadian Ballet in U.S. debut. *The Hartford Times*.
- Turcotte, E. (1971, March 1). Ballet could be outstanding but intermittently it misses. *The Ottawa Journal*.
- Vallerand, J. (1963, 16 octobre). Les Grands Ballets Canadiens à la Place des Arts. *La Presse*.
- Vallerand, J. (1962, 22 janvier). Deuxième spectacle Les Grands Ballets Canadiens. *Le Devoir*.
- Vallerand, J. (1962, 19 janvier). Première soirée des Grands Ballets Canadiens. *Le Devoir*.
- Vallerand, J. (1960, 5 mai). Les Grands Ballets Canadiens. *Le Devoir*.
- Vallerand, J. (1959, 18 avril). À la Comédie Canadienne : triomphal début des Grands Ballets Canadiens. *Le Devoir*.
- Valois, M. (1956, 10 mars). *La Presse*.
- Vicq, V. (1971, 1^{er} mars). « Tommy » ou le vide chorégraphique. *Le Droit*.
- Vicq, V. (1971, 27 février). Les Grands Ballets Canadiens au CNA. *Le Droit*.
- Whitehead, H. (1964, November 12). Les Grands Ballets Canadiens open season with exciting program. *The Gazette*, p. 10.
- William, P. (1978). Michel Fokine : The choreographer who brought ballet into the 20th century. *RAD publication*, 2, vol. XXII, pp. 8-11.
- Wilson, R. (1970, November 2). Pas de Deux must first have cash. *The Montreal Star*.
- Zarhina, R. (2008, May). Alicia. *Dance International*, 2, vol. XXXVI, pp.10-15.

Ouvrages méthodologiques (recherche qualitative)

- Bogdan, R., & Biklen, S. R. (1982). *Qualitative research for education*. Boston : Allen & Bacon inc.
- Gauthier, B. (2000). *Recherche sociale, de la problématique à la collecte des données*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Jorgensen, D. L. (1989). *Participant observation : A methodology for human studies*. Beverly Hills : Sage.
- Muchielli, A. (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Collin.

- Patton, M. J. (1994). *Qualitative evaluation and research methods* (2nd ed.). Beverly Hills : Sage.
- Poupart, J., Deslauriers, J. P., Groulx, L. H., Laperrière, A., Mayer, R., & Pires, A. P. (1997). *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Boucherville : Gaëtan Morin.
- Rogers, V. (1984). Qualitative Research – Another way of knowing. In Hosford, P. (Ed). *Using What we know about teaching*. Alexandria Va : Ass. For Supervision and Curriculum development.
- Spradley, J. P. (1979). *The ethnographic interview*. New York : Holt, Rinehart and Winston.
- Tousignant, M. (1993). *Les approches alternatives qualitatives de recherche*. Document réalisé à l'intention des étudiants du cours Méthodes et techniques de recherche. Québec : Université Laval.

Ouvrages méthodologiques (recherche historique)

- Carbonell, C.O. (1994). Précis de la science de l'histoire : Johann Gustav Droysen. Dans *Les sciences historiques*. Paris : Larousse.
- Dosse, F. (2006). *Paul Ricoeur, Michel Certeau. L'histoire : entre le dire et le faire*. Paris : Éditions de L'Herne.
- Dray, W. H. (1986). *Perspectives sur l'histoire*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa,
- Dray, W. H. (1981). *La philosophie de l'histoire*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.
- Durkheim, E. (1975). Débat sur l'explication en histoire et en sociologie. Dans *Textes : éléments d'une théorie sociale* (pp. 199-217). Paris : Minuit.
- Hénnon, A. (1993). *La passion Musicale : une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.
- Koselleck, R. (1979). Point de vue, perspective et temporalité. Dans *Le futur passé* (pp. 161-187). Paris.
- Koselleck, R. (1970). Concept d'histoire. Dans *L'expérience de l'histoire*, (pp. 68-99).
- Mckillop, A. B. (1989, June). Who killed Canadian history? A view from the Trenches. *The Canadian Historical Review*, 2, vol. 80, pp. 269-293.
- Nora, P. (1984). Entre mémoire et histoire. Dans *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.

Revel, J. (2001). Les sciences historiques. Dans Berthelot, J. M. (Dir.), *Épistémologie des sciences sociales*. Paris : PUF.

Documents audio-visuels

Barbe, J. (2003). *La traversée du miroir* [Film]. Montréal : Arrimage-Spectra Inc.

Belzile, M. (1996). Entrevue avec Vincent Warren et Michel Perreault. [Vidéo]. AIT.

Blain, M. (1988). *Souvenances*. [document promotionnel pour la compagnie le Ballet de Montréal Eddy Toussaint]. Montréal : Les Productions Martine Blain.

Dansereau, M. (2003, 19 mars). *Éva*. [Film]. Festival International du Film sur l'Art. Montréal : Ciné-Plurielles Inc.

Faucher, J. (1977). Ludmilla Chiriaeff. Dans *Propos et confidences* [série télévisée]. 2^{ème} épisode. Radio-Canada.

Fyfe, G. (1974). Entrevue avec Fernand Nault. Cégep Montmorency. Productions CAV.

Gélinas, A. (directrice artistique), Bürger, J.C. (producteur). (1998). *Corps à corps*. [Film]. Montréal : Radio-Québec.

Kaczender, G. (1963). *Margaret Mercier, danseuse*. [Film]. Montréal : Office National du Film :

Le Carrefour. (1998). Ludmilla Chiriaeff. Dans *Biographie* [Série télévisée]. Montréal : Canal D.

Morin, P. (1977). *Tam Ti Delam*. [Concert télévisé]. Montréal : Radio-Canada.

Patry, C. (1991). *Eva von Gencsy, la grande dame du jazz*. [Vidéo] Montréal : Éva et Vita Inc.

Roy, J. (2000). *6 septembre 1952 : les débuts de la télévision canadienne*. Montréal : Production Euréka.

Smith, J. M. (1985). *Les Grands Ballets Canadiens, sur les scènes de l'Orient*. [Film]. Montréal : Office National du Film.

Taylor-Corbett, L. (1987). Entrevue avec Fernand Nault. Bibliothèque de la danse.

Von Hlatky, K. (1994). *Les Grands Européens*. [Film]. Montréal : Radio-Canada.

Références sur le WEB

www.maurice-abravanel.com/dolin_anton_english.html

Consulté le 22\02\05

WWW.enfantsquebec.com/exclusif/Cassenoisette/

Consulté le 22\02\05

ANNEXE I

Exemples des guides d'entrevues semi-structurées

ENTREVUE AVEC LINDE HOWE-BECK AU SUJET DE LUDMILLA CHIRIAEFF et
DES GRANDS BALLETS CANADIENS ?

- 1) Qu'est-ce qui vous a incité à entamer une recherche sur Ludmilla Chiriaeff ?
- 2) Présenter une biographie et la faire valider.
- 3) Quels sont les traits marquants de la personnalité de Ludmilla Chiriaeff ?
- 4) Quel genre d'artiste était-elle ?
- 5) Pourquoi, selon vous, a-t-elle voulu former une compagnie ?
- 6) Quel genre de gestionnaire était-elle ?
- 7) Quel genre de directrice artistique était-elle ?
- 8) Était-elle une femme politisée ?
- 9) Comment d'après vous se servait-elle de la politique ?
- 10) Était-elle une bonne administratrice ?
- 11) D'après vous, quel a été l'apport de Fernand Nault à la compagnie ?
- 12) D'après vous, quel a été l'apport de Brian Macdonald à la compagnie ?
- 13) D'après vous, quelles ont été les qualités qui lui ont permis d'accomplir ce qu'elle a fait ?
- 14) Pourquoi, a-t-elle fait les choix artistiques qu'on lui connaît, c'est à dire : une compagnie avec des danseurs canadiens et avec un répertoire diversifié d'inspiration folklorique ?
- 15) Quelle différence faites-vous entre la mission et l'orientation artistique des GBC, du BNC et du RWB dans les années 60 et 70 ?
- 16) Quelles sont, pour vous, les œuvres les plus marquantes des années 60 et 70 aux GBC
- 17) Quelle a été la force des GBC dans le paysage canadien et québécois dans les années 60 et 70 ?
- 18) Quelle a été la participation la plus significative des GBC sur le plan international dans les années 60-70 ?
- 19) Savez-vous qui est Ralph Hicklin de la revue Saturday Night ?

ENTREVUE AVEC SASHA BELINSKY AU SUJET DE SA VIE AUX GRANDS BALLETS CANADIENS

- 1) Comment avez-vous connu Ludmilla Chiriaeff ?
- 2) Quels étaient vos rapports avec elle dans la compagnie ?
- 3) Ont-ils changé au fil du temps ?
- 4) Quel genre de gestionnaire était-elle ?
- 5) Quel genre de directrice artistique était-elle ?
- 6) Était-elle une femme avec un sens politique selon vous ?
- 7) Comment d'après vous se servait-elle de la politique ?
- 8) Était-elle une bonne administratrice selon votre perception ?
- 9) D'après vous, quelles ont été les qualités qui lui ont permis d'accomplir ce qu'elle a fait?
- 10) Comment êtes-vous entré dans la compagnie ?
- 11) Combien de temps y êtes-vous resté ?
- 12) Pourquoi êtes-vous parti ?
- 13) Vous souvenez-vous du contexte qui a fait en sorte qu'elle vous a demandé de changer votre nom ? Pourquoi vous l'a-t-elle demandé ?
- 14) Décrivez-moi la façon dont se créait un ballet avec les danseurs ?
- 15) Les danseurs avaient-ils un mot à dire sur le choix des œuvres ? Durant le processus de création ?

DEUXIÈME ENTREVUE :

- 16) Quelle était l'atmosphère sous le règne de Fernand Nault ?
- 17) Que pensez-vous de Fernand Nault en tant que chorégraphe ?
- 18) Quelles sont ses œuvres marquantes dans la compagnie des GBC ?
- 19) Que pensez-vous d'Uriel Luft en tant qu'administrateur ?
- 20) Quelle est sa plus grande réussite au sein de la compagnie ?
- 21) Que pensez-vous de Brian Macdonald en tant que chorégraphe ?
- 22) Quelles sont ses œuvres marquantes dans la compagnie des GBC ?
- 23) Comment s'organisaient les distributions ?
- 24) Quels étaient les rapports des danseurs avec Uriel Luft ?
- 25) Pourquoi M. D'Anjou est-il parti ?
- 26) Quels étaient les rapports des danseurs avec Colin Mc Intyre?

- 27) Quels étaient vos liens avec les concepteurs ?
- 28) Comment se diffusait l'information ?
- 29) Quels souvenirs gardez-vous des tournées ?
- 30) Aviez-vous du succès ?
- 31) Pouvez-vous identifier des temps plus difficiles que d'autres dans la compagnie ?
Pourquoi ?
- 32) Pouvez-vous identifier des temps plus particulièrement heureux que d'autres dans la compagnie ? Pourquoi ?
- 33) Présenter une liste des ballets que j'étudie et qu'il commente leur création.

ANNEXE II

Exemples de verbatim des entrevues (2005)

Entrevue avec Uriel Luft (2005)

Uriel : On avait relevé une situation financière désastreuse que j'avais créée en 1963, parce qu'en 63 après avoir été à la Comédie Canadienne, est née la Place des Arts. Il fallait absolument aller occuper la Place des Arts parce que sinon quelqu'un d'autre allait l'occuper à notre place. On s'est donc gonflé comme un crapaud qui veut être un bœuf et on a fini avec un déficit de quelque chose comme trois-cent mille dollars ! En faisant je crois *Pierrot La Lune*. Alors on est arrivé avec le conseil d'administration, à ce moment-là il y avait le juge Vadeboncoeur, il y avait Geoffrion, etc. Je m'en rappelle on était 4, 5 autour de la table et un après l'autre tout le monde s'est levé : « je m'excuse, j'ai un autre rendez-vous ». On est resté avec le juge Vadeboncoeur, ma femme et moi, et on a dit : « bon, qu'est-ce qu'on fait ? ». Parce que le juge avait absolument aucun pouvoir monétaire ou financier : très gentil, adorable, support moral, etc..mais bon, on a atterri avec un déficit énorme. C'est grâce à un gérant de banque de la banque Canadienne Nationale rue Cherrier qui m'a fait confiance ou qui nous a fait confiance. En tout cas, il y avait surtout moi à ce moment-là. On a continué à opérer je sais plus comment. On a réussi à remonter la pente. Donc, en 1972, quand il y a eu cette crise, il n'y avait pas de déficit ; ou rien de comparable à ce que ça avait été, avec un budget qui à ce moment-là approchait je crois le 1 million au i million et demi. On avait fait des spectacles un peu partout, 120, 130 spectacles de *Tommy* : les danseurs n'en pouvaient plus de faire du *Tommy*. Ils voulaient faire autre chose.

Marie : Parlez-moi justement de l'inauguration de la Place des Arts, parce que d'après ce que j'ai lu vous avez dû vous produire vous-même ?

Uriel : Oh oui !

Marie : Il y a une histoire autour de l'inauguration de la Place des Arts qui est peu clair...

Uriel : Oui, mais ça je m'en rappelle pas...Je crois qu'ils nous ont donné, si je me trompe pas, 30 000 dollars ou quelque chose comme ça. Mais rien qui était suffisant.

Marie : Parce que si je vous rafraîchis la mémoire, on dit que cette saison de ballet s'ouvrira avec un Gala, on dit ce que vous allez présenter : il va y avoir Rosella Hightorner qui va être là. Après ça on dit plus loin, dans un article du 28 septembre 63 : «Les Grands Ballets Canadiens remplacent le New York City Ballet pour l'ouverture de la Place des Arts»...Et là on dit : « L'affaire est un peu compliquée : nous annoncions hier l'annulation du spectacle que les G.B.C. devaient donner le 3 octobre dans le cadre du Festival de l'inauguration de la Place des Arts, spectacle pour lequel les G.B.C. devaient recevoir un cachet global de 25 mille dollars de la Place des Arts qui agit comme imprésario de ce Festival.

Uriel : oui, oui...

Marie : Maintenant : « Les deux représentations du 12 octobre, les G.B.C. les donneront à leurs propres frais. Les 4 des 6 ballets prévus pour le 3 octobre figureront à la représentation du 12 en soirée. » Et là on parle de différents trucs, mais...

Uriel : J'ai oublié, j'avais dit 30 mille et c'était 25 mille...je me rappelle plus des détails de cette histoire, du tout. Ça m'est complètement sorti de la tête. C'est quand même il y a quarante ans !

Marie : Oui, oui, mais il y a quelque chose quand même d'un peu obscur....

Uriel : Il y a eu plusieurs crises là ! Je me rappelle plus.

Mais c'est quelque chose qui a à faire avec l'ouverture de la Place des Arts. Ce qu'il y a eu aussi je crois, c'est une contestation de syndicat qui a mis en danger la venue de..je sais plus.. Il y a eu en tout cas tout un mic-mac autour de l'ouverture de la Place des Arts. On devrait pouvoir trouver quelque chose là-dessus.

Marie : Maintenant, vous, en tant que directeur général, qu'est-ce que vous considérez qui a été la plus grande réalisation au sein des Grands Ballets ? Ou votre plus grande contribution à la compagnie, qu'est-ce que ça été ?

ENTREVUE AVEC LINDE HOWE-BECK, 21 MARS 2005

Marie : I would like to know first, why were you interested to start a research on Ludmilla.

Linde: It's not very romantic. But the romantic part is, I had always felt a need (for a biography of Ludmilla Chiriaeff) as a journalist who was acting as a voice of history. I'm very interested in history and I thought that before it was too late, something should be done about Ludmilla.

I also felt very strongly, at first that it should not be done in English, it should be done in French. But then nobody seemed to come forward. Actually I ran around and said things to people: "Why don't you, why don't you..."

The unromantic part is that I had been away. I had given my job to somebody else. So, I didn't have a job! So when I came back, I had time.

Marie: What is the most important aspect of her personality?

Linde: Oh my gosh! What a complicated character she was! Complexity, complexity... .You want me to describe the character? Is that what you want me to do?

Marie: Well! The important aspects of her personality, that for you made the Grands Ballets possible.

Linde: Well! She was a very mystical person.

Marie: Mystical?

Linde: Mystical. She was a very mystical person. She was a contrast: she was so many women in one. I guess we all are but this one was quite something. I think her background taught her things that perhaps.. .

She was raised in pre-war Germany by a mother with a steel-trap mind and a father who was a romantic. She infused these two in her being. Also she was so driven, and so organized and so sure that she was chosen (to bring ballet to her new country). You know that!

Marie: Yes. But how come ?

Linde: Well the way she explained it to me was that during the bombing in Berlin-and this again is her mystical side- she saw a potato plant struggling through the rubble. She marveled at this and felt that if the potato could survive, so could she. She also felt that if she survived the horror, it was a divine symbol that she was chosen to use her talents to make major contributions to the world.

She was religious and she was mystical. She was the chosen one. She gave. What did she have to give? The dance, because that's all really she had left in her soul. But the dance for her was more than just dance. Her dance was also in the stories of her father and the histories of her upbringing with the Russian intelligentsia in Berlin and all that. It was this, I think, that she felt that she had to contribute.

I think Ludmilla was a wonderful manipulator, as you know, and she was a fantastic liar. I know that's a very, very hard word. She told stories and she really believed those stories.

Marie: Oh yeah. It came to a point that for her it was true. They were so well organized.

Linde: They became her reality. It is difficult for anyone else to know which fantastic stories were true and which were made up. I don't think she ever said: "Oh, I'm going to tell a lie because this will get me that."

Marie: No?

Linde: No. Well, she was a good manipulator but she would work herself into the belief and into the need to pursue it. If I thought that she had done it only for herself, I would think that she had been a monster. She was not a monster! So, this makes a very complicated person. Especially when she no longer knows...

Marie: . . . What is true and what is wrong.

Linde: But I think that was a survival mechanism. Because I know she was indeed in a concentration camp. I saw the papers.

Marie: That she was in concentration, not work camps? Work camp or concentration camp, which is not the same.

Linde: It was a work camp, a privileged one, close to Berlin. It was supposed to be a model camp. But there was a concentration camp beside it, and she could hear the inmates. At least, this is the story. And I think that.. . well it's hard to know what is true. I mean, I have to believe certain things. It's really hard to believe.

Marie: Which kind of artist was she? As an artist. Was she an artist who believed in a more expressive aspect of the art or she was more concentrated on, I would say, creative aspects, or whatever it is. What was really important?

Linde: Well, she was an expressionist, but creation was extremely important, literally exclusive. Yes, creation was tremendously important and she thought very strongly when she came here - she had never had a country before; she had always been stateless - that she would give to her country. And she would tell stories about how Canada was like Russia, which she never saw. Canada spoke to her soul. She felt an obligation to Canada, and she felt an obligation to the dance; and the obligation was extended to surround the dance by the other arts and show it in its best possible way using resources that were here. So she, like Brian Macdonald,

ANNEXE III

Paysage culturel des années 1920-1960 et des années 1960-1990



LE QUÉBEC EN CONTEXTE : ANNÉES 1920-1960*

1929-30 : crash boursier : désorganisation de la production : chômage, insécurité, misère

1939-45 : 2^e Guerre Mondiale

1936-59 : régime de Maurice Duplessis

POLITIQUE

> Remise en question du fédéralisme canadien : état-providence : état : instrument de développement

ÉCONOMIQUE

> La semaine de travail passe de 60 à 45 heures/semaine
> La guerre relance le Québec industriel et urbain : prospérité, plein-emploi, amélioration des conditions de travail
> Intégration économique et culturelle dans l'orbite des États Unis

SOCIAL

> Croissance démographique : « Baby Boom »
> Réouverture des portes à l'émigration en 1948
> Climat social et culturel étouffant
> Le clergé montre des signes d'essoufflement

	MUSIQUE	ARTS VISUELS	MASSE-MÉDIA ET CINÉMA	ART DRAMATIQUE	DANSE	LIEN ENTRE POLITIQUE ET CULTURE
1920	<p>1923 > Société canadienne d'opérette</p> <p>1928 > <i>Suite canadienne</i> de Claude Champagne jouée au festival du Canadien Pacifique</p>	<p>1922 > École des Beaux-Arts de Québec</p> <p>1923 > École des Beaux-Arts de Montréal > 1^{re} exposition</p>	<p>1920 > Naissance de l'industrie du film</p> <p>1922 > Ouverture de CKAC : 1^{re} émission radio en français diffusée en Amérique du Nord</p> <p>1929 > Loi sur la radio du Québec</p>	<p>1921 > <i>Aurore l'enfant martyr</i> : théâtre, roman puis télévision (1921-1952)</p>	<p>1922 > Ezzak Ruvenoff ouvre une école de ballet selon la méthode Zorn (1922-1928) élèves : Gérard Crevier, Gina Vaubois, Elsie Salomon, Pyllis Salomon Margolick, Eleanor Moore-Ashton</p> <p>1929 > Danse créative dans le programme d'Éducation physique de l'Université McGill</p>	
1930	<p>1930 > Lancement de la carrière de La Bolduc</p> <p>1934 > Orchestre Symphonique de Montréal (OSM)</p> <p>1936 > Variétés lyriques (1936-55)</p>	<p>1930 > Crise des Arts plastiques (1930-45)</p> <p>1934 > L'École du meuble</p>	<p>1930 > Cinéma : art le plus populaire au Québec (1930-40)</p> <p>1934 > Séparation des deux réseaux radiophoniques AM/FM</p> <p>1936 > Radio de Radio-Canada et sa société</p> <p>1939 > Office National du film créé par Ottawa</p>	<p>1930 > Théâtre National de Montréal : La Proue et la troupe de Jean Grimaldi (1930-50)</p> <p>1937 > Compagnons de St-Laurent</p> <p>1938 > <i>Fridolinades</i> (Gratien Gélinas) (1938-45) > <i>Un Homme et son péché</i> (Claude-Henri Grignon)</p>	<p>1930 > École de George Scheffler (1930-??)</p> <p>1932 > École de Maurice Lacasse-Morenoff (1932-86) élèves : Fernand Nault, Roland Lorrain, Marc Baudet, Michel Boudot, Françoise Riopelle</p> <p>1938 > Winnipeg Ballet Club précurseur du RWB</p>	<p>1938 > L'Union des artistes</p>
1940	<p>1942 > Conservatoire de Québec</p> <p>1949 > Jeunesses Musicales</p>	<p>1942 > École des arts graphiques</p> <p>1947 > 1^{re} exposition des automatistes à Paris</p> <p>1948 > Manifeste du Refus Global</p>	<p>1945 > 1^{er} enregistrement sur disque pour la radio > Radio-Québec</p>	<p>1948 > <i>Ti-Cog</i> (Gratien Gélinas) > <i>X-13</i> (Pierre Oaigneault)</p>	<p>1944 > Studio d'Elisabeth Leese élèves : Alexander McOougall, Brian Macdonald, Jeanne Renaud, Jacqueline Lemieux- Lopez</p> <p>1948 > Festival de ballet Pan-Canadien (1948-53) > Ballets-Québec (Gérald Crevier) (1948-51) élèves et danseurs : Françoise Sullivan, Andrée Millaire, Brian Macdonald</p>	<p>1941 > Loi sur la création des conservatoires</p>
1950	<p>1951 > Ligue Canadienne des compositeurs</p> <p>1954 > Société Canadienne de concert de musique (1954-69)</p> <p>1956 > 1^{er} concours de chanson canadienne</p> <p>1959 > Centre de musique canadienne</p>		<p>1950 > Naissance du transistor</p> <p>1952 > Naissance de la télévision</p>	<p>1954 > Section art dramatique dans les conservatoires</p>	<p>1951 > Ballet National du Canada (BNC)</p> <p>1952 > Ballets Chiriaeff (1952-58)</p> <p>1957 > Montreal Theatre Ballet (Brian Macdonald) (1957-59)</p> <p>1957 > Grands Ballets Canadiens (GBC)</p>	<p>1951 > Rapport Massey suite à la Commission royale d'enquête sur l'avancement des sciences, des arts et des lettres au Canada (Commission Massey-Lévesque)</p> <p>1956 > Conseil des arts de la ville de Montréal</p> <p>1957 > Conseil des arts du Canada (CAC)</p> <p>1958 > Loi Canadienne sur la Radio-diffusion</p>

* Les dates indiquent la fondation des organismes ou des événements.

LE QUÉBEC EN CONTEXTE : ANNÉES 1960-1990*

POLITIQUE

- > néolibéralisme et état-providence au Québec : réformes de l'état, de l'éducation, de la santé et des services sociaux
- > nationalisme conquérant : voix francophone, économique et sociale
- > réclamation du pouvoir à Ottawa
- > montée du courant indépendantiste

1976 : Élection du Parti québécois : social-démocrate
 1980 : 1^{er} référendum
 1982 : Rapatriement de la constitution
 1987 : Accords du Lac Meech

ÉCONOMIQUE

- > Déplacement du pouvoir économique vers Toronto
- 1960 : 84% de la population ont le téléphone, 97% ont la radio
- 1961 : 74.3% d'urbanisation de la province de Québec
- 1988 : Accords de libre échange Nord-américain l'ALENA

SOCIAL

- > Émergence d'une bourgeoisie francophone
- > Anticléricalisation
- > Affrontements aux syndicats
- > Augmentation du poids du chômage et de l'aide sociale
- > Chute de natalité
- > Culture de masse
- > Exode des anglophones
- > Mouvement féministe
- > Émergence d'une nouvelle élite : philosophique, journalistique, scientifique et professorale

1960 : 44% de la population a moins de 19 ans

CULTURE DES ANNÉES 60-80

- > Mise en question de l'élitisme culturel savant; questions axées sur les inégalités d'accès à la culture
- > Analyse des prémisses historiques des nations de culture populaire
- > Large place aux productions culturelles
- > Découverte de la pluralité des univers culturels; études esthétiques (ex. : culture de masse)
- > Historiographie, culture et interprétation plutôt qu'analyse structurelle
- > Développement du soutien à la culture au détriment de l'art : prestige national, multiculturalisme

1960 : Révolution tranquille
 1967 : L'Exposition universelle

	MUSIQUE	ARTS VISUELS	MASSE-MÉDIA ET CINÉMA	ART DRAMATIQUE	DANSE	LIEN ENTRE POLITIQUE ET CULTURE
1960	1960 > Boîtes à chanson (propos socio-politiques) 1966 > Société de musique contemporaine du Québec : Wilfrid Pelletier et Pierre Mercure	1960 > Constitution d'un marché de l'art > Multiplication des postes dans les Écoles des Beaux-Arts et Universités > Avènement de la sculpture contemporaine 1961 > Association des sculpteurs du Québec 1966 > Société des artistes professionnels du Québec	1968 > Conseil de la Radio-télévision canadienne	1960 > École nationale de théâtre	1966 > Groupe de la Place Royale 1968 > Groupe Nouvelle Aire (1968-82) > École des Grands Ballets Canadiens devenue École supérieure de danse du Québec puis École supérieure de ballet contemporain	1960 > Place des arts 1961 > ministère de l'Éducation 1961 > ministère des Affaires culturelles 1963 > Rapport d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme (Laurendeau-Dunton) 1965 > Rapport Parent (Éducation)
1970	1976 > Déclin de la musique populaire 1979 > L'ADISQ	1970 > Réseau de diffusion de l'art expérimental; diversité des médiums : gravure, sérigraphie, média-photo	1970 > Conseil de la radio diffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) Mise en œuvre de Radio-Québec 1972 > Radio-Canada International 1973 > Arrivée de la vidéo 1973 > Conseil de Presse	1972 > Théâtre du Nouveau Monde (TNM) à la Comédie Canadienne 1975 > Théâtre Expérimental 1977 > Théâtre Expérimental de Montréal	1972 > Ballets-Jazz de Montréal 1974 > Ballets de Montréal Eddy Toussaint (1974-89) > Entre-Six (1974-80) 1976 > Projet pilote de la concentration danse au secondaire de l'école Pierre-Laporte 1979 > Ouverture des programmes en danse à l'Université Concordia et de l'UQAM 1979 > concentration danse du Cégep du Vieux-Montréal	1970 > section danse au CAC 1979 > Ouverture de la section danse au MAC
1980	1980 > Âge d'or de la musique contemporaine (1980-90) 1980 > Festival de jazz 1983 > Arrivée du disque compact, de Much Music et de Musique +	1986 > Images du Futur (1986-96)	1985 > Uniformisation des contenus de programmation (1985-95)	1980 > Virage de la performance scénographique : Lepage, Dubois, Bouchard, Chaurette > Début des festivals de théâtre internationaux à Montréal; mise en évidence des metteurs en scène (1980-00)	1980 > Tangente 1981 > La Maison de la danse 1982 > LaLa Human Steps Fortier Danse création 1983 > Danse Cité 1984 > Ô Vertigo 1986 > Montréal Danse 1989 > Fondation Jean-Pierre Perreault	1984 > Regroupement des professionnels de la danse du Québec
1990	1990 > Désintéressement marqué pour la création de la musique contemporaine (1990-00) > Rap > Retour des boîtes de nuit > Nouvel intérêt des comédies musicales (1990-00) 1993 > Le Conseil québécois de la musique	1990 > Participation du Québec aux galeries et foires internationales	1990 > Retour en force du cinéma québécois (1990-00) > Arrivée des chaînes télévisuelles spécialisées (1990-00)	1990 > Élaboration des spectacles à grand déploiement (1990-00) 1992 > Cahiers de théâtre Jeu	1990 > Début de la popularité des artistes de danse à l'étranger 1990 > Corporation de L'Agora de la danse 1991 > Daniel Léveillé Danse 1992 > Marie Chouinard Danse	1991 > Diagramme 1997 > La danse sur les routes 1997 > Danse, danse

* Les dates indiquent la fondation des organismes ou des événements.

ANNEXE IV

Biographie sommaire des personnes marquantes de la direction
artistique de la compagnie

Ludmilla Chiriaeff

1924 : naissance à Berlin, Allemagne.

1931-1939 : études avec Alexandra Nikolayeva, puis avec sa fille Xenia Borovansky et son gendre Edouard Borovansky.

1939-41 : études avec Tatiana Gsovsky, Sabine Röss et Seda Nercessian Zaré ; Margot Rewendt (moderne).

1940 : entre au Nollenderftheater.

1945 : épouse Frans van der Spek.

1946 : quitte l'Allemagne et danse au Théâtre municipal de Lausanne.

1947 : épouse Alexis Chiriaeff.

1950 : fonde le Ballet du Théâtre des Arts, à Genève

1952 : arrivée au Canada

1953 : début des Ballets Chiriaeff à la télévision de Radio-Canada.

1955 : les Ballets Chiriaeff dansent au Chalet de la Montagne.

1956 : ouverture du studio de la rue Stanley.

1957 : devient citoyenne canadienne et fonde les Grands Ballets Canadiens.

1958 : fonde l'Académie des Grands Ballets Canadiens.

1964 : épouse Uriel Luft.

1967 : récipiendaire de la Médaille du Centenaire et membre de l'Ordre du Canada.

1970 : femme de l'année au Salon de la femme.

1971 : création des Compagnons de la danse et présidente de la Fédération Loisir-Danse du Québec.

1972 : Officier de l'Ordre du Canada.

1974 : démission comme directrice artistique des Grands Ballets Canadiens.

1978 : sacrée Grande Montréalaise.

1980 : Prix Denise-Pelletier pour les arts d'interprétation du gouvernement du Québec.

1981 : ouverture de la Maison de la Danse.

1982 : reçoit un doctorat ès lettres de l'Université Mc Gill.

1983 : reçoit un doctorat *Honoris causa* de l'Université de Montréal.

1984 : Compagnon de l'Ordre du Canada.

1985 : Grand Officier de l'Ordre national du Québec et membre du Conseil de l'Ordre.

1988 : reçoit un doctorat *Honoris causa* de l'Université du Québec à Montréal.

1991 : quitte la direction artistique et pédagogique de l'École supérieure de danse du Québec.

1992 : Médaille Nijinsky du gouvernement de la Pologne.

1993 : Prix du Gouverneur Général du Canada.

1996 : décès le 22 septembre à Montréal.

Sources : Forget, N. (2006). *Chiriaeff Danser pour ne pas mourir*. Montréal : Québec Amérique, pp. 603-606.

Eric Hyrst

1927 : Naissance à Londres, Angleterre.

1936 : Études au Sadler's Wells Ballet School.

1943 : Membre de la compagnie du Sadler's Wells de Londres à seize ans.

1947 : Danseur principal du répertoire de ballet classique au Metropolitan Ballet à Londres.

1949 : Fonde à Londres une compagnie qui vivra un an.

1950 : Quitte l'Angleterre pour les États-Unis. Danse avec le New York City Ballet de Balanchine. Danse une saison en Amérique du Sud avec le Ballet Alicia Alonso.

1953 : Première visite au Canada où il danse avec le Royal Winnipeg Ballet.

1954 À 1963 ¶ Collaborateur avec les Ballets Chiriaeff et les Grands Ballets Canadiens.

1972 : Fonde Les Ballets Métropolitains de Montréal.

197?: S'installe aux États-Unis et travaille avec le Conservatoire de musique du Wisconsin et avec le Kansas City Ballet : nouvelle version de *Giselle* et de *Casse-Noisette*.

1980 : Fonde le State Ballet of Oregon à Medford avec son épouse Diane Gaumont.

1996 : Décès de Hyrst lors d'une visite à Montréal pour la réunion des anciens des GBC

Sources : Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada; Iro Valaskakis Tembeck, Dance collection Danse presse, Toronto, 2000. pp. 284-285

Mises en scène et chorégraphies

1952 : *La fille mal gardée* d'après Edward Caton (Heure du concert).

1953 : Deuxième acte du *Lac des cygnes* (Royal Winnipeg Ballet)

1953 : Pas de Trois, extrait de soir de fête (Heure du concert).

1960 : *Le Corsaire* (d'après Marius Petipa).

1976 : *Concerto #2* (Tchaïkovski).

1955 : *Le Diable dans le Beffroi* (Heure du concert)

1955 : *Variations sur un thème de Hayden* (Heure du concert).
1956 : *Coppelia* (Heure du concert).
1954 : *Drawn Blind* avec Ludmilla Chiriaeff et Eva Von Gencsy.
19?? : *Les Indes galantes*.
1960 : *Introduction*.
1963 : *Hommage* (Tchaïkovski); (ouverture de la Place des Arts) (Heure du concert).
1954 : *Labyrinthe (Roméo et Juliette)* (Heure du concert).
1955 : deuxième acte du *Lac des cygnes* (Heure du concert).
1956 : *Les Sylphides* (Heure du concert).
1956/scène ; 1958/TV : *Piano Concerto*.
1958 : *Première classique* (Tchaïkovsky).
1959 : *Labyrinthe (Roméo et Juliette)*
1959 : Pas de deux symphonique.
1961 : Pas de deux de *Raymonda*.
1959 : *Sea Gallows*.
1961: *Sinfonietta* (Heure du concert).
1959 : *Trianon*.
1957/TV; 1961/Scène : *Valses nobles et sentimentales* (Heure du concert).

Brian Macdonald

1928 : Naissance à Montréal, Canada.

1944 : Débute sa formation de danseur auprès d'Elizabeth Leese, Gérald Crevier, Françoise Sullivan et Ludmilla Chiriaeff.

1951 : Étudie à New-York et auprès de Celia Franca à Toronto. Danse avec le Ballet National du Canada.

1953 : Une blessure au bras interrompt sa carrière de danseur. Il se tourne vers la chorégraphie et crée pour l'émission l'Heure du Concert à la télévision de Radio-Canada.

1956 : Fonde la compagnie Montreal Theater Ballet avec Elsie Salomons, Joey Harris et Elizabeth Leese.

1957 : Création de *My Fur Lady*, avec sa femme Olivia Wyatt, pour les étudiants de McGill. Atteint une renommée nationale.

1958-1959 : Création de *The Darkling* et de *Les Whoops De Doo* pour le Royal Winnipeg Ballet.

1960 : Décès de son épouse Olivia Wyatt suite à un accident de la route.

1962 : Création de *Pointe Counterpointe*, intitulée plus tard *Aimez-vous Bach?*

1963 : Création de *Time Out of Mind*.

1964 : Remporte l'Étoile d'or de la chorégraphie pour la pièce *Aimez-vous Bach?* au Festival International de danse de Paris.

Prend la direction du Royal Swedish Ballet et y rencontre la ballerine Annette av Paul, qui deviendra sa seconde épouse.

1966 : Création du ballet *Rose Latulipe*, inspiré d'un récit folklorique pour le Royal Winnipeg Ballet.

1967-1968 : Assume la direction artistique du Harkness Ballet de New-York.

1971-1972 : Assume la direction artistique du Batsheva Dance Theatre d'Israël.

1974-1977 : Devient directeur artistique des Grands Ballets Canadiens. Création de *Tam Ti Delam*. Il y restera jusqu'en 1990 à titre de chorégraphe en résidence.

1976 : Création de *Lignes et Pointes*, en collaboration avec Brydon Paige.

1978 : Création de *Fêtes Carignan/Hangman's Reel* et *Double Quartet/Double Quatuor*.

1979 : Création de *Adieu Robert Schumann*.

1982-2000 : Occupe le poste de directeur du programme professionnel d'été du Banff Center.

Sources : Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada; Michael Crabb, Dance collection Danse presse, Toronto, 2000. pp. 363-365.

Fernand Nault

1921 : Naissance de Fernand Boissonneault à Montréal, Canada.

Études à l'école de Maurice Lacasse-Morennoff.

1944-1965 : danseur et maître de ballet pour l'American Ballet Theatre.

1959-1964 : Dirige Louiseville Civic Ballet Company.

1965-66 : Directeur artistique adjoint et chorégraphe attitré aux Grands Ballets Canadiens.

1965 : Création de *Casse-Noisette* pour les Grands Ballets Canadien.

1966-1974 : Co-directeur artistique et chorégraphe attitré aux Grands Ballets Canadiens.

1966 : Création de *Carmina Burana*

1967 : Honoré par le Gouvernement du Canada avec la Médaille du Centenaire.

1970 : Création de l'opéra-rock *Tommy* et de *Hip and Straight*.

1970 : Création de *Symphonie de Psaumes* à l'Oratoire St-Joseph.

1978-1982 : Chorégraphe invité et directeur artistique du Colorado Ballet.

1976 : Prix de la chorégraphie du VIIe concours international de ballet de Varna en Bulgarie pour la pièce *Incohérence*.

1977 : Création de la *Scouine*; honoré de l'Ordre du Canada.

1984 : Prix Denise Pelletier pour les arts d'interprétation du gouvernement du Québec.

1990 : Reçu chevalier de l'Ordre national du Québec.

2000 : Prix du Gouverneur Général du Canada pour les arts d'interprétation.

2003 : Création du fond chorégraphique *Fernand Nault*.

2006 : Décès de Fernand Nault, Montréal.

Nos informations d'entrevue et

Fond chorégraphique Fernand Nault : En ligne

Chorème en ligne

Sources : Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada; Michael Crabb, Dance collection Danse presse, Toronto, 2000. pp. 363-365

Brydon Paige

1933 : Naissance en Colombie-Britannique, Canada.

1950 : Après une formation comme acteur, étudie la danse à Vancouver auprès de Kay Armstrong et danse dans sa compagnie lors du troisième Canadian Ballet Festival à Montréal. Il étudie par la suite avec Duncan Nobles et Rosemary Deveson, puis danse pour la compagnie de Heino Heiden.

1953 : Retourne à Montréal pour une performance à la télévision de Radio-Canada, à l'émission *Trente Seconde* de Pierre Mercure.

Rencontre Brian McDonald et Ludmilla Chiriaeff et danse avec Les Ballets Chiriaeff.

1958 : Danseur principal pour l'ensemble devenu Les Grand Ballets Canadiens.

1962 : Chorégraphie et mise en scène de *Roméo et Juliette* et *Medea* pour les GBC.

1964 : Devient chorégraphe en résidence et maître de ballet des Grands Ballets Canadiens.

1966 : participe à la mise en scène de *Carmina Burana* pour les GBC.

1969 : Quitte les GBC temporairement où il demeure chorégraphe attitré et prend la direction artistique du Ballet National du Guatemala.

1972 : Retourne à Montréal et prend la direction de la troupe des Compagnons de la danse.

1974 : Donne ses premiers cours au Banff Center of the Arts. Retour aux GBC, alors sous la direction de Brian McDonald.

1976 : Création de *Lignes et Pointes* pour les GBC en collaboration avec Macdonald. Devient directeur artistique de l'Alberta Ballet.

1980 : Création de *Casse-Noisette* pour l'Alberta Ballet.

1981 : Création de *Firebird* et de *Daphnis et Chloe* pour l'Alberta Ballet. Chorégraphe pour l'opéra *Idomeneo* pour l'Opéra de Montréal au Centre National des Arts à Ottawa.

1982 : Devient directeur adjoint du programme de formation en danse de Banff.

1983 : Création de *Astaire*, avec John Stenzel, dans le cadre du vingt-cinquième anniversaire des GBC.

1984 et 1985 : Création de *Cendrillon* et de *Coppelia* pour l'Alberta Ballet.

1987 : Assume la direction artistique du Ballet National du Portugal et y monte *Le Lac des Cygnes*.

1988 : Production de *The Snow Maiden* pour l'Alberta Ballet, dans le cadre du festival des arts des Jeux olympiques d'hiver de Calgary.

Chorégraphe pour l'opéra *Aida*, présenté au Stade Olympique de Montréal et en tournée mondiale (Extrême-Orient, Amérique du Nord et Europe).

1989 : Assume désormais la fonction de metteur en scène et chorégraphe de *Aida*.

1992-1993 : Monte les ballets *Carmina Burana* et *Don Quichotte* pour le Ballet national du Guatemala.

1994 : Devient directeur artistique de l'Académie de Ballet Divertimento et du Centre chorégraphique de Montréal.

Assume le poste de directeur-conseiller artistique du programme de danse de l'école Pierre-Laporte.

18 octobre 2007 : décède à Montréal

Sources : Encyclopédie de la danse théâtrale au Canada; Max Wyman, *Dance collection Danse presse*, Toronto, 2000. pp. 455-457.

ANNEXE V

Reproduction schématique de la hiérarchie et description des objectifs organisationnels du modèle de Pierre G. Bergeron (1995)

LA HIÉRARCHIE ET LA DESCRIPTION DES OBJECTIFS

(Selon le modèle des objectifs organisationnels de Bergeron, 1995)

TYPES D'OBJECTIFS	RAISON D'ÊTRE	DESCRIPTION
Vision	Elle donne du sens.	Image mentale de ce que devrait être l'organisation.
Énoncé de mission	Il définit la nature de l'entreprise.	Énoncé général de la raison d'être de l'organisation (de la nature et de l'étendue de son marché, de sa clientèle et de ses fonctions).
Énoncé des valeurs	Il indique les valeurs et les croyances adoptées.	Description de la culture de l'entreprise ainsi que des valeurs et des croyances de ses dirigeants.
Objectifs stratégiques	Ils fournissent une orientation stratégique.	Objectifs généraux qui orientent les activités de l'entreprise et servent à déterminer les objectifs ainsi que les plans tactiques que l'on adoptera.
Objectifs tactiques	Ils visent à susciter des actions.	Objectifs qui touchent une division ou une grande composante d'une entreprise.
Objectifs opérationnels	Ils apportent une motivation.	Objectifs qui se rattachent à une composante particulière d'une organisation, tel un service, un groupe, ou un individu.

ANNEXE VI

Tableau interprétatif des objectifs artistiques organisationnels de la compagnie des Grands Ballets Canadiens selon le modèle de Pierre G. Bergeron (1995)

LES OBJECTIFS ARTISTIQUES ORGANISATIONNELS DES GRANDS BALLETS CANADIENS

(Selon le modèle des objectifs organisationnels de Bergeron, 1995)

I- LA VISION

« Développer la danse professionnelle au Québec »
(Danse inspiratrice et se sert des arts connexes)

II- L'ÉNONCÉ DE MISSION

« Développer un projet artistique pour changer les mentalités et démocratiser la danse en faisant la promotion des arts particulièrement le ballet classique et démontrer que la danse est du grand art ».

III- LES VALEURS

- 1 Passion pour la danse
- 2 Dépassement de soi
- 3 Respect de l'autorité
 - 3.1 Culture organisationnelle de type « familiale » :
 - 3.1.1 Un noyau d'artistes fidèles
 - 3.1.2 Jeu des titres et des fonctions individuelles
 - 3.2 Culture organisationnelle de type « autocratique »
 - 3.2.1 Prise de décision unilatérale
 - 3.2.2 Climat de compétition

4 Ambiguïté face au vedettariat

- 4.1 Utilisation de vedettes sur une base permanente
 - 4.2 Utilisation de vedettes sur une base ponctuelle
 - 4.3 Fabrication de ses propres vedettes
- ## 5 Distanciation entre les domaines artistique et administratif
- 5.1 Affirmation de l'autorité artistique
 - 5.1.1 Mise en place d'un conseil artistique

IV- LES OBJECTIFS

STRATÉGIQUES	TACTIQUES	OPÉRATIONNELS
1 > Fonder des institutions	1.1 > Établir une compagnie de ballet 1.2 > Fonder une école	1.1.1 > Recruter des danseurs 1.1.2 > Recruter des collaborateurs 1.2.1 > Dispenser un enseignement de qualité à la population
2 > Produire des spectacles	2.1 > Construire une salle de spectacle dédiée à la danse	2.1.1 > Danser sur scène
3 > Assurer la relève artistique	3.1 > Mettre sur pied un programme de formation professionnelle 3.2 > Former des chorégraphes	3.1.1 > Développer un bassin de danseurs formés à l'interne 3.2.1 > Organiser des ateliers chorégraphiques
4 > Développer un public de tout âge	4.1 > Intéresser les enfants 4.2 > Intéresser les adultes	4.1.1 > Créer des spectacles-jeunesse 4.1.2 > Alimenter le sens de l'émerveillement 4.2.1 > Créer un répertoire diversifié ¹ 4.2.2 > Réaliser des tournées ² 4.2.3 > Offrir des abonnements de saison 4.2.4 > Assurer une visibilité télévisuelle 4.2.5 > Souligner les événements spéciaux
5 > Atteindre une reconnaissance internationale	5.1 > Développer un nouveau répertoire 5.2 > Hausser le niveau technique 5.3 > Consulter pour la réalisation des tournées	5.1.1 > S'ajuster aux tendances chorégraphiques internationales 5.2.1 > Augmenter le niveau de difficulté du répertoire 5.2.2 > Modifier les exigences chorégraphiques 5.3.1 > Réaliser des tournées structurées
6 > Assurer le financement récurrent	6.1 > Planifier des actions internes de financement 6.2 > Assurer un financement récurrent des gouvernements	6.1.1 > Organiser des campagnes de financement 6.1.2 > Organiser des galas bénéfiques 6.2.1 > Créer des liens avec le milieu politique ³

¹ A) Combiner des œuvres accessibles avec des œuvres plus complexes. B) Élaborer un produit original. C) Refléter la culture canadienne française.

² A) Jacob's Pillow. B) L'Europe. C) L'Amérique du Sud.

³ A) Municipal. B) Fédéral. C) Provincial.

ANNEXE VII

Tableau démographique des danseurs des Grands Ballets Canadiens
de 1957 à 1977

CROISSANCE DÉMOGRAPHIQUE DES DANSEURS

1957 À 1963 : NAISSANCE

1957-58 >	19	
1959-60 >	19	
1960-61 >	19 >	artistes invités : John Stanzel / Eva Von Gencsy
1961-62 >	20	
1962-63 >	22	
1963-64 >	31 >	artistes invités : Rosella Hightower / Eric Hyrst

1963 À 1974 : CROISSANCE

1964-65 >	32 >	artistes invités : Margaret Mercier / Daniel Seillier
1965-66 >	35	
1966-67 >	38	
1967-68 >	43 >	*3 en congés temporaires
1968-69 >	40	
1969-70 >		pas de programme souvenir
1970-71 >	34	+ 9 apprentis
1971-72 >	41 >	+ 4 apprentis
1972-73 >	34 >	+ 6 apprentis
1973-74 >	49 >	+ 5 apprentis

1974 À 1977 : RESTRICTIONS

1974-75 >	41 >	+ 11 apprentis
1975-76 >	35	
1976-77 >	52	

ANNEXE VIII

Répertoire des fonds gouvernementaux attribués aux Grands Ballets
Canadiens de 1957 à 1978

FONDS GOUVERNEMENTAUX : ANNÉES 1957-1978

ANNÉES	CAC	CACUM	MAC	LEVÉES DE FONDS	DÉFICITS
1957-58 >	10 000	6 000	+ - 5 000	2 959,03	surplus déficit accumulé 7 515
1958-59	8 000	3 000	5 000	objectif obtenu 50 000 12 656	surplus déficit accumulé 10 401 2 886
1959-60	15 000	5 000	25 000 ¹	objectif obtenu 25 000 23 446	surplus déficit accumulé 1 927 4 813
1960-61	20 000	6 000	25 000	objectif obtenu 14 551 ²	surplus déficit accumulé 13 397 18 886
1961-62	30 000	15 000	25 000	objectif obtenu 40 000 8 500	surplus déficit accumulé 23 804
1962-63	40 000 1 500 ³	15 000	30 000	objectif obtenu 50 000 9 900	surplus déficit accumulé 5 à 10 000 55 220
1963-64	40 000 2 000 ⁴	20 000	78 000 ⁵	objectif obtenu 15 961	surplus déficit accumulé 34 315
1964-65	45 000	25 000	85 000	objectif obtenu 100 000	surplus déficit accumulé 74 000
1965-66	75 000	50 000	100 000	objectif obtenu 100 000	surplus déficit accumulé 206 000
1966-67	85 000 70 700 ⁶	75 000	115 000	objectif obtenu 64 527	surplus déficit accumulé 17 452
1967-68	140 000	57 000	75 000 ⁷ 115 000 ⁸ 150 000	objectif obtenu 75 000 71 500	surplus déficit accumulé 16 778
1968-69	170 000 300 000 ⁹	51 000	185 000	objectif obtenu 175 000 79 166	surplus déficit accumulé 16 095
1969-70	200 000	40 000	180 000	objectif obtenu 480 000 315 000 9 000 ¹⁰	surplus déficit accumulé 60 830 64 285 105 747
1970-71	210 000	50 000	110 000	objectif obtenu 115 000 93 450	surplus déficit accumulé 12 244 117 991
1971-72	242 000	60 000	110 000	objectif obtenu 200 000 116 514	surplus déficit accumulé 57 280
1972-73	300 000 11 850 ¹¹	65 000	200 000 150 000 ¹²	objectif obtenu 132 385	surplus déficit accumulé 29 177
1973-74	330 000 20 000 ¹³	75 000	200 000 150 000 ¹⁴	objectif obtenu 250 000 132 039	surplus déficit accumulé 30 000

ANNÉES	CAC	CACUM	MAC	LEVÉES DE FONDS	DÉFICITS
1974-75 >	370 000 25 000 ¹¹ 100 000 ¹²	85 000	250 000 100 000 ¹² 55 000 ¹³	objectif obtenu 250 000 200 000	surplus déficit accumulé 102 000 63 707
1975-76	445 000 60 000 ¹² 25 000 ¹¹	100 000	325 000	objectif obtenu 328 000	surplus déficit accumulé 190 000
1976-77	489 000 125 000 ¹¹ 80 000 ¹³	120 000	300 000	objectif obtenu 111 129	surplus déficit accumulé 274 238 335 000
1977-78	489 000 25 000 ¹⁴ 9 900 ¹⁵ 80 000 ¹²	130 000 130 000	321 000	objectif obtenu 132 000 137 939	surplus déficit accumulé

- ¹ Inklus 10 000 de déficit de Jacob's Pillow
- ² 10 886 au rapport interne
- ³ Présentation de deux ballets de Balanchine
- ⁴ Oeuvres de Pierre Mercure
- ⁵ 30 000 + 50 000 du manque à gagner de l'ouverture de la Place des arts
- ⁶ De la Commission du Centenaire
- ⁷ Préparation européenne
- ⁸ Paiement du déficit
- ⁹ ministère des Affaires étrangères du Canada
- ¹⁰ 5 ans/ Imperial Tobacco
- ¹¹ Ateliers chorégraphiques
- ¹² Tournées au Canada
- ¹³ Tournées
- ¹⁴ Tournées au Québec
- ¹⁵ Jeux Olympiques

ANNEXE IX

Chronologie des activités de la compagnie

Chronologie

Dès 1952, Les Ballets Chiriaeff ont des programmes réguliers à Radio Canada. Ils participent aussi à l'Heure du Concert et aux Concerts pour la Jeunesse avec des chorégraphies de Ludmilla Chiriaeff ainsi que d'Eric Hyrst à partir de 1954. Le premier spectacle sur scène est présenté au Chalet de la Montagne en 1955. Une année plus tard, la troupe participe au Festival de Montréal où LES NOCES (Chiriaeff-Stravinsky) et L'OISEAU PHOENIX (Chiriaeff-Pépin) reçoivent un accueil particulièrement enthousiaste.

En 1957, la troupe présente SUITE CANADIENNE (Chiriaeff-Perrault) au Théâtre St-Denis ainsi qu'au Colisé de Québec, à l'occasion de la St-Jean-Baptiste.

Les grands Ballets Canadiens

SAISON 1957/58.

Incorporation au Secrétariat de la Province comme compagnie sans but lucratif.

Première assemblée du Bureau de Direction. Étaient présents: Ludmilla Chiriaeff, présidente; Patrick N. Farrar, vice-président; Alexandre Wolosiansky, trésorier; Yolande Tourangeau, secrétaire; Maurice Mercure conseiller légal; directeurs: Robert-Paul Chodat, Robert Desjarlais, Nathan Moses et Colin W. Perry.

avril 1958: première série de spectacles à la Comédie-Canadienne.

Création de l'Académie des Grands Ballets Canadiens.

Michel Perrault est directeur musical et chef attitré.

Nicholas Zvereff, ancien premier danseur des Ballets Diaghilev, devient maître de ballet.

Nicole Martinet devient responsable de l'Atelier de costumes, poste qu'elle occupe toujours en 1978.

Premières subventions: Conseil des Arts du Canada \$10,000 - Conseil des Arts de la Région métropolitaine de Montréal \$6,000.

Blanche Girard est la première secrétaire après avoir travaillé avec les Ballets Chiriaeff. Elle est maintenant secrétaire administrative des Écoles.

SAISON 1958/59.

Première campagne de souscription.

Deuxième série de spectacles à la Comédie-Canadienne. Création de NONAGONE (Chiriaeff-Bach) et SEA GALLOWS (Hyrst-Perrault) entre autres.

Premier engagement au Festival International de la Danse de Jacob's Pillow.

Première subvention de la Province de Québec \$3,000.

SAISON 1959/60.

Le Bal des Oiseaux, organisé au profit des Grands Ballets Canadiens.

Première tournée à travers le Québec et les provinces de l'Atlantique.

Troisième saison à la Comédie Canadienne. BERUBE (Paige-Perrault).

Engagement au Festival des Arts du Vermont.

Quatrième engagement au Festival International de la Danse de Jacob's Pillow.

Claude Berthiaume devient responsable des décors, poste qu'il occupe encore en 1978.

Chronology

From 1952 onwards, Les Ballets Chiriaeff appeared regularly on CBC television. After 1954, the new company participated regularly in the Concert Hour and Concerts pour la Jeunesse with choreographies by Ludmilla Chiriaeff and Eric Hyrst. Les Ballets Chiriaeff's first public performance was in 1955 at the Mountain Chalet. The next year the Company performed in the Montreal Festival and gained particular acclaim for "LES NOCES" (Chiriaeff-Stravinsky) and "L'OISEAU PHOENIX" (Chiriaeff-Pépin).

In 1957, the Company presented "SUITE CANADIENNE" (Chiriaeff-Perrault) at the St-Denis Theatre in Montreal and the Coliseum in Quebec.

1957/58. SEASON

Les Grands Ballets Canadiens incorporated as a non-profit organization.

First meeting of the Board of Directors: Ludmilla Chiriaeff, President; Patrick N. Farrar, Vice-President; Alexandre Wolosiansky, Treasurer; Yolande Tourangeau, Secretary; Maurice Mercure, Legal Advisor; Directors: Robert-Paul Chodat; Robert Desjarlais, Nathan Moses and Colin W. Perry.

April 12, 1958: First performances at the Comédie Canadienne Foundation of l'Académie of Les Grands Ballets Canadiens.

Nicholas Zvereff, former premier dancer of the Ballets Diaghilev, became Ballet Master.

Nicole Martinet assumed responsibility for the costume atelier, a position she still holds.

Michel Perrault named Musical Director and Resident Conductor.

First government grants: \$10,000 from the Canada Council; \$6,000 from the Greater Montreal Council of the Arts.

Blanche Girard first secretary for the Company after working for Les Ballets Chiriaeff. She is now Administrative Secretary for the schools.

1958/59 SEASON

First fund raising campaign.

Second series of performances at the Comédie Canadienne.

Creation of NONAGONE (Chiriaeff-Bach), SEA GALLOWS (Hyrst-Perrault) among others.

First engagement at the International Dance Festival at Jacob's Pillow.

First grant from the Government of Quebec: \$3,000.

1959/60 SEASON

Le Bal des Oiseaux organized to benefit Les Grands Ballets Canadiens. First tour of Quebec and the Maritimes.

Third season at the Comédie Canadienne.

BERUBE (Paige-Perrault)

Performance at the Vermont Arts Festival.

Second performance at the Jacob's Pillow Dance Festival.

Claude Berthiaume assumed responsibility for the scenery, a position he still holds.

SAISON 1960/61.

Première tournée aux États-Unis de cinq semaines.
Saison au théâtre Her Majesty's à Montréal.
Edward Caton, anciennement avec les Ballets Russes de Monte Carlo et l'American Ballet Theatre, devient maître de ballet.
Le budget de l'année est de \$56,578.00.
Claude Poirier devient directeur musical et chef attitré.
Margaret Herczog devient pianiste attitré pour l'Académie et la Opéra. Elle partage maintenant ces fonctions avec Jeanne Lemieux.



Uriel Luft (Photo: Pierre Gaudard)

SAISON 1961/62.

Au cours de cette saison, Les Grands Ballets Canadiens présentent 28 semaines de spectacles à Montréal (Comédie Canadienne et Her Majesty's) et en tournée au Canada et aux États-Unis.
Spectacles à la télévision à New York. (The Bell Telephone Hour).
Création de la première version de LA FILLE MAL GARDÉE (Caton-Chiriaeff-Hyrst/Hertel).
Monsieur le Juge Vadboncoeur devient président du Conseil d'administration.
Monsieur Uriel Luft est nommé Directeur général.

SAISON 1962/63.

Tournée à travers le Québec et les provinces de l'Atlantique.
Création de CENDRILLON (Chiriaeff-Mozart), premier ballet en trois actes.
Tournée aux États-Unis.
Premier spectacle éducatif pour la Commission des écoles protestantes du Grand Montréal.
L'Office National du Film tourne PRIMA BALLERINA.
Premier atelier chorégraphique au Camp des Jeunesses Musicales (Mont Orford).

SAISON 1963/64.

Spectacles dans le cadre du Festival d'ouverture de la Place des Arts. Le BAL DES CADETS (Lichine-Strauss), le PAS DE QUATRE (Dolin-Pugni), HOMMAGE (Hyrst-Tchaikovsky). Artiste invitée: Rosella Hightower.
Tournée à travers les provinces de l'Atlantique, le Québec et

1960/61 SEASON

First tour of the United States (five weeks).
Season at Her Majesty's in Montreal.
Edward Caton, formerly of the Ballets Russes of Monte Carlo and the American Ballet Theatre became Ballet Master.
Claude Poirier named Musical Director and Resident Conductor.
Annual budget: \$56,578.
Margaret Herczog named resident pianist for the Company and the Académie, a position she now shares with Jeanne Lemieux.



PAS DE DEUX (Cygne noir) Hyrst après Petipa/Tchaikovsky. Margaret Mercier, Eric Hyrst, 1959-60.

1961/62 SEASON

The Company presented 28 weeks of performances in Montreal (at Her Majesty's and the Comédie Canadienne) and on tour in the United States and Canada.
Performance on television from New York (The Bell Telephone Hour).
Judge Vadboncoeur became President of the Board of Directors.
Uriel Luft was named General Manager.
First version of LA FILLE MAL GARDÉE (Caton, Chiriaeff and Hyrst/Hertel).

1962/63 SEASON

Quebec and Maritime tour.
Creation of CENDRILLON (Chiriaeff-Mozart), the Company's first three act ballet.
United States tour.
First educational programme for the Protestant School Board of Greater Montreal.
The National Film Board filmed PRIMA BALLERINA.
First Choreographers's Workshop at the Mount Orford Camp of the Jeunesses Musicales.

1963/64 SEASON

Performances as part of Place des Arts Opening Festival including GRADUATION BALL (Lichine-Strauss), LE PAS DE QUATRE (Anton Dolin), HOMMAGE (Hyrst-Tchaikovsky).
Guest artist: Rosella Hightower
Tour of the Maritimes, Quebec and Ontario.

l'Ontario. Spectacle de Noël à la Place des Arts, PIERROT DE LA LUNE (Ballet en trois actes - Ludmilla Chiriaeff).
HOMMAGE et **BAL DES CADETS** diffusés à l'Heure du Concert.
 Premiers spectacles éducatifs à la Place des Arts pour la Commission des Écoles Catholiques de Montréal.
 Première tournée transcanadienne.
 Douze nouvelles oeuvres présentées au deuxième atelier chorégraphique.

Participation aux concerts populaires de l'Aréna Maurice Richard.

Création d'une bibliothèque de la danse (à la suite des dons de Elisabeth Leese et de Marcel Valois).

Daniel Sellier, anciennement avec la compagnie du Marquis de Quevas, devient maître de ballet.

La compagnie déménage dans des locaux plus vastes (4848, Boulevard St-Laurent).

Création à Québec d'une section de l'Académie des Grands Ballets Canadiens et parallèlement d'un comité local.



Fernand Nault

SAISON 1964/65.

Spectacles à la Comédie Canadienne.

Tournée à travers le Québec et l'Ontario.

Première représentation à la Place des Arts de

CASSE-NOISETTE (Nault-Tchaïkovsky).

Troisième atelier chorégraphique.

AIDA avec l'Orchestre Symphonique de Montréal (Chorégraphie: Anton Dolin).

Monsieur Fernand Nault est nommé co-directeur artistique.

Monsieur Anton Dolin devient conseiller artistique.

Monsieur Brydon Paige devient chorégraphe attitré.

SAISON 1965/66.

Spectacles à la Place des Arts.

LES SYLPHIDES (Fokine-Chopin; **L'OISEAU DE FEU** (Nault-Stravinsky).

Tournée trans-continentale de trois mois au Canada et aux États-Unis.

Vladimir Jelinek devient directeur musical et chef attitré, poste qu'il occupe encore aujourd'hui.

PIERROT DE LA LUNE présenté à l'Heure du Concert à Radio Canada.

CASSE-NOISETTE repris à la Place des Arts.

Quatrième atelier chorégraphique.

Linda Stearns est nommée assistante maîtresse de ballet. Elle occupe maintenant la fonction de maîtresse de ballet.

Mlle Andrée Millaire est nommée professeur attitré de l'Académie pour le devenir plus tard à l'École Supérieure de Danse. Elle enseigne maintenant au cours "concentration-ballet" de l'école Pierre Laporte.

Christmas season at Place des Arts with **PIERROT DE LA LUNE** (a three act ballet by Ludmilla Chiriaeff).

HOMMAGE and **GRADUATION BALL** broadcast on the Concert Hour.

First educational programme at Place des Arts for the Catholic School Board of Montreal.

First national tour of Canada.

Twelve new works presented during second Choreographers' Workshop.

Participation in the popular concerts at the Maurice Richard Arena.

Creation of a dance library (after gifts from Elisabeth Leese and Marcel Valois).

Daniel Sellier, formerly of the Marquis de Quevas Company, became Ballet Master.

The Company moved to a larger location at 4848 Blvd. St-Laurent.

Creation in Quebec of a primary school of the Académie of Les Grands Ballets Canadiens and of a local committee.



Brydon Paige

1964/65 SEASON

Performances at the Comédie Canadienne. Tours of Ontario and Quebec.

Premier of "**THE NUTCRACKER**" (Nault-Tchaïkovsky) at Place des Arts.

Third Choreographers' Workshop.

Fernand Nault was named Assistant Artistic Director.

Anton Dolin accepted to act as Artistic Advisor.

Brydon Paige became Resident Choreographer.

AIDA with the Montreal Symphony Orchestra (Choreography: Anton Dolin).

1965/66 SEASON

Performances at Place des Arts of "**LES SYLPHIDES**" (Fokine-Chopin), "**THE FIREBIRD**" (Nault-Stravinsky) among others. Three month transcontinental tour of Canada and the United States.

"**PIERROT DE LA LUNE**" presented on the Concert Hour.

"**THE NUTCRACKER**" again presented at Place des Arts.

Fourth Choreographers' Workshop.

Linda Stearns named Assistant Ballet Mistress. She is now Ballet Mistress.

Andrée Millaire named Resident Professor at the Académie. She later fulfilled the same function at the Ecole Supérieure. She now teaches at the "Dance Concentration" course of the Ecole Pierre Laporte.

Fourth Choreographers' Workshop.

Vladimir Jelinek named Musical Director and Resident Conductor, a position he still holds.



Vladimir Jelinek

(Photo: Serge Beauchemin)



Linda Stearns

(Photo: Serge Beauchemin)

SAISON 1966/67.

Fondation de l'École Supérieure de Danse.

Création à la Place des Arts de CARMINA BURANA (Nault-Orff) et de DIVERTISSEMENT GLAZOUNOV (Nault-Glazounov).

Consours de dessins pour le décor et les costumes du ballet GEHENNE (Nault-Etler). Gagné par Michael Eagen.

LES SYLPHIDES présenté à l'Heure du Concert à Radio Canada. Série de spectacles à la Place des Arts: GISELLE (Dolin-Adam) et deux oeuvres subventionnées par la Commission du Centenaire: LA CORRIVEAU (Paige-Brott) et POINTES SUR GLACES (Conte-Lavallée).

Tournée du Québec, sous le patronage du Secrétariat de la Province (Festival du Québec).

Spectacles dans le cadre du Festival Mondial de l'Expo '67, avec artistes invités: Alicia Alonso et Azari Plisetski. GISELLE et CARMINA BURANA.

Spectacles au Pavillon de la Jeunesse de l'Expo '67.

Cinquième atelier chorégraphique.

Spectacles dans le cadre des festivals de Long Island (New York) et Jacob's Pillow.

La compagnie déménage dans des locaux plus vastes (5415 Chemin Reine-Marie).

1966/67 SEASON

Premier at Place des Arts of "CARMINA BURANA" (Nault-Orff) and "DIVERTISSEMENT GLAZOUNOV" (Nault-Glazounov).

Competition for the decors and the costumes for "GEHENNE" (Nault-Etler). Winning design by Michael Eagen.

"LES SYLPHIDES" presented on the Concert Hour.

Performances at Place des Arts: "GISELLE" (Anton Dolin) and two works supported by the Centennial Commission: "LA CORRIVEAU" (Paige-Brott) and "POINTES SUR GLACES" (Conte-Calixa Lavallée).

Quebec tour under the patronage of the Government of Quebec (Festival of Quebec).

Performances as part of the World Festival, of "GISELLE" and "CARMINA BURANA" with Alicia Alonso and Azari Plisetski as Guest Artists.

Performances at the Youth Pavillion at Expo '67.

Fifth Choreographers' Workshop.

Fernand Nault named Associate Artistic Director.

Performances at the Long Island Festival and Jacob's Pillow.

The Company moved to a new and larger location at 5415 Queen Mary Road.



Daniel Jackson

(Photo: Serge Beauchemin)



CATULLI CARMINA, Butler/Orff, Vincent Warren, 1967-68.

SAISON 1967/68.

Julien Poirier devient directeur administratif de l'Académie et de l'École Supérieure de Danse.

Tournée de six semaines aux États-Unis, avec CARMINA BURANA.

CASSE-NOISETTE à l'Aréna Maurice Richard.

Spectacles pour 27,000 étudiants à Montréal et 4,000 à Québec. Collaboration avec l'U.G.E.Q. et la Fédération des Centres de Loisirs de Montréal.

Gala du dixième anniversaire le 9 mars à la Place des Arts.

Spectacles à Québec et à Ottawa.

Création des deux compléments de la trilogie de Carl Orff: CATULLI CARMINA (Butler) et TRIOMPHE D'APHRODITE (Walker). Sixième atelier chorégraphique.

Daniel Jackson devient assistant maître de ballet. Il est maintenant répétiteur et assistant à la production.

SAISON 1968/69.

Mme Chiriaeff fait la chorégraphie d'un film de Norman McLaren: PAS DE DEUX qui méritera plus de quinze prix importants. Tournée de l'Est du Canada et du Québec.

Première tournée européenne sous les auspices du Ministère des Affaires extérieures du Canada (Paris, Londres, Bruxelles, Lisbonne, Zurich, Lausanne, Lyon, Festival de Nervi).

Serge Lifar décerne à la compagnie le premier prix de l'Université de la Danse de Paris pour son interprétation de CATULLI CARMINA.

SAISON 1969/70.

Septième atelier chorégraphique où SYMPHONIE DE PSAUMES (Nault-Stravinsky) est créé.

Tournée des provinces de l'Atlantique et du Québec avec CARMINA BURANA, CATULLI CARMINA et le deuxième acte de CASSE-NOISETTE.

ALLEGRO BRILLANTE (Balanchine-Tchaikovsky) présenté à Radio Canada.

SYMPHONIE DE PSAUMES présenté à l'Oratoire St-Joseph durant la Semaine Sainte avec le concours de l'Orchestre Symphonique de Montréal, et les chœurs sous la direction de Marcel Laurencelle.

Huitième atelier chorégraphique.

Participation au Festival de Jacob's Pillow avec SYMPHONIE DE PSAUMES et CATULLI CARMINA.

Madame Chiriaeff reçoit l'Ordre du Canada.

SAISON 1970/71.

Me Jean-Claude Delorme devient président du Conseil d'administration.

Première campagne d'abonnement avec quatre séries de spectacles à la Place des Arts.

Concert de TOMMY (Nault-The Who), succès phénoménal avec plus de 300 représentations, et HIP & STRAIGHT (Nault-Duplessis).

Participation aux festivités pour l'inauguration du Grand Théâtre de Québec. Premier engagement au Centre National des Arts à Ottawa.

1967/68 SEASON

Six week United States tour with "CARMINA BURANA".

"THE NUTCRACKER" presented at Maurice Richard Arena. Performances for 27,000 students in Montreal and 4,000 in Quebec in collaboration with U.G.E.Q. and the Federation du Centre des Loisirs of Montreal.

Tenth Anniversary Gala March 9 at Place des Arts.

Julien Poirier named Administrative Director of the Académie and the Ecole Supérieure de Danse.

Performances in Quebec and Ottawa.

Creation of two ballets completing the trilogy of Carl Orff: "CATULLI CARMINA" (Butler) and "TRIOMPHE D'APHRODITE" (Walker)

Sixth Choreographers' Workshop

Daniel Jackson named Assistant Ballet Master. He is now Répétiteur and Production Assistant.

1968/69 SEASON

Tour of Eastern Canada and of Quebec.

First European Tour under the auspices of the Department of External Affairs.

Serge Lifar awarded the Company the First Prize from the Université de la Danse in Paris for their interpretation of "CATULLI CARMINA".

Mme Chiriaeff created choreography for Norman McLaren's film PAS DE DEUX which has won fifteen major prizes.

1969/70 SEASON

Seventh Choreographers' Workshop where "SYMPHONY OF PSALMS" (Nault-Stravinsky) was created.

Eastern Canadian and Quebec tour with "CARMINA BURANA", "CATULLI CARMINA" and the second act of "THE NUTCRACKER".

"ALLEGRO BRILLANTE" (Balanchine-Tchaikovsky) presented on Radio Canada.

"SYMPHONY OF PSALMS" presented at St. Joseph's Oratory during Holy Week with the Montreal Symphony Orchestra.

Eighth Choreographers' Workshop.

Performances of "SYMPHONY OF PSALMS" and "CATULLI CARMINA" at Jacob's Pillow.

Madame Chiriaeff received the Order of Canada.



Nicholas Cernovitch

(Photo: Pierre Gaudard)

1970/71 SEASON

Me Jean-Claude Delorme elected President of the Board of Directors.

First Season Tickets offered included four series of performances at Place des Arts.

TOMMY created (Nault-The Who) and first of over 300 performances given.

Creation of HIP & STRAIGHT (Nault-Duplessis).

Participation in opening Festival of Quebec's Grand Theatre.

Ninth Choreographers' Workshop.

Creation: AURKHI (Nault-Penderecki) and VILLON (Butler).

Création de AURKHI (Nault-Penderecki) et VILLON (Butler-Starer).
Tournée des provinces de l'Atlantique et du Québec.
New York avec TOMMY, puis Toronto.
Fondation par Madame Chiriaeff des Compagnons de la danse avec Lawrence Gradus comme assistant directeur. Cette petite troupe a pour mandat d'initier à la danse le milieu étudiant et d'ouvrir sur les scènes situées en dehors des grands centres.
Six autres semaines d'engagement continu au New York City Centre, fait unique dans les annales des troupes canadiennes.
Puis Chicago, Philadelphie et Atlanta.
Première saison à l'Expo-Théâtre.
Neuvième atelier chorégraphique à l'Expo Théâtre.
Nicholas Cernovitch devient éclairagiste attitré.

SAISON 1971/72

TOMMY à Ottawa, Sherbrooke, Québec et Montréal puis tournée aux États-Unis.
Hommage à Stravinsky avec L'OISEAU DE FEU de Béjart, JEU DE CARTES de Macdonald et SYMPHONIE DE PSAUMES de Nault.
SAMSON ET DALILA avec l'Opéra du Québec.
Quatrième reprise de TOMMY à New York avec SYMPHONIE DE PSAUMES, puis Toronto.
Création de ON EST 00016 POUR ASSURER VOTRE CONFORT (Jackson-Hinton), EN CAGE (Gradus) et CEREMONIE (Nault, Henry/Wright).
Deuxième saison des Compagnons de la danse.
Tournée aux États-Unis.
Deuxième saison à l'Expo-Théâtre.
Madame Chiriaeff est membre du jury lors du VI^e Concours international de ballet de Varna (Bulgarie).
Dixième atelier chorégraphique.

SAISON 1972/73.

Reprise de la trilogie de Carl Orff à Montréal, Québec et Ottawa.
Création de ICARE (Hoving-Matsushita), LES NOCES (Chiriaeff-Stravinsky), CORDES (Macdonald-Bartok), TRIP (Butler-Bério).
Saison à Toronto.
Troisième saison à l'Expo-Théâtre.
Troisième saison des Compagnons de la danse.
Onzième atelier chorégraphique.

SAISON 1973/74.

M. Dudley Mendels devient président du Conseil d'administration.
Reprise de GISELLE (Dolin-Adam).
Première de AU-DELÀ DU TEMPS (Macdonald-Creston), DEUX ÉTRES RAYONNANTS DE LÉONARD COHEN (Macdonald-Freedman), QUINTESSENCE (Nault-Mahler).
Tournée de l'Ouest canadien suivie de trois semaines à Paris avec CEREMONIE et TOMMY.
Quatrième et dernière saison des Compagnons de la danse.
Quatrième saison à l'Expo-Théâtre avec la création de CANTIQUE DES CANTIQUES (Nault-Conte).
Douzième atelier chorégraphique à l'Expo-Théâtre.

SAISON 1974/75.

M. Yves J. Ménard devient président du Conseil d'administration. Madame Chiriaeff et M. Nault remettent la direction artistique à M. Brian Macdonald pour se consacrer davantage aux écoles des Grands Ballets Canadiens. M. Nault garde cependant la responsabilité de chorégraphe attitré.
À l'administration, l'équipe d'Anjou-McIntyre, à la suite du départ de M. Uriel Luft.
Première de QUATRE TEMPÉRAMEMENTS (Balanchine-Hindemith), SERENADE (Balanchine-Tchaikovsky), LA LOTERIE (Macdonald-Stravinsky), ROMÉO & JULIETTE (Macdonald-Freedman), création de TAM TI DELAM (Macdonald-Vigneault).
Tournée de l'Ouest canadien.
Cinquième saison à l'Expo-Théâtre avec LES ÉTÉS DE LA DANSE.

Starer) Eastern Canadian and Quebec tour.
TOMMY in New York and then Toronto.
Les Compagnons de la Danse established by Madame Chiriaeff with Lawrence Gradus, Assistant Director. This young portable company performed in schools and small communities to introduce dance.
Unique repeat performances at City Centre Dance Theatre in New York. Then Chicago, Philadelphia and Atlanta.
First season at Expo Theatre.
Nicholas Cernovitch named Resident Lighting Designer.

1971/72 SEASON

TOMMY in Ottawa, Sherbrooke, Quebec and Montreal and then a United States tour.
HOMMAGE A STRAVINSKY with FIREBIRD (Béjart), JEU DE CARTES (Macdonald) and SYMPHONY OF PSALMS (Nault).
SAMSON AND DELIAH with the Opera du Québec.
Fourth visit to New York with TOMMY and SYMPHONY OF PSALMS then Toronto.
Creation: ON EST 00016 POUR ASSURER VOTRE CONFORT (Jackson-Hinton) EN CAGE (Gradus) and CEREMONY (Nault-Henry/Wright).
Second season for Les Compagnons de la Danse.
United States Tour.
Madame Chiriaeff member of the jury at the Sixth International Ballet Competition at Varna, Bulgaria.
Tenth Choreographers' Workshop.

1972/73 SEASON

Carl Orff trilogy presented in Montreal, Quebec and Ottawa.
Creations: ICARE (Hoving-Matsushita), LES NOCES (Chiriaeff-Stravinsky) CORDES (Macdonald-Bartok), TRIP (Butler-Berio).
Eleventh Choreographers' Workshop.
Toronto performances.
Third Season at Expo Theatre.
Third year for Les Compagnons de la Danse.

1973/74 SEASON

Mr. Dudley Mendels elected President of the Board of Directors.
Revival of GISELLE (Dolin-Adam).
Premiers of TIME OUT OF MIND (Macdonald-Creston), THE SHINING PEOPLE OF LEONARD COHEN (Macdonald-Freedman), QUINTESSENCE (Nault-Mahler).
Twelfth Choreographers' Workshop.
Western Canadian Tour and three weeks in Paris with CEREMONY and TOMMY.
Fourth and final season of Les Compagnons de la Danse.
Fourth Expo Theatre season featuring the creation of CANTIQUE DES CANTIQUES (Nault-Conte)

1974/75 SEASON

Mr. Yves J. Ménard elected President of the Board of Directors. Madame Chiriaeff and Fernand Nault turned over the Artistic Direction to Brian Macdonald, so they could concentrate their energy on the schools of Les Grands Ballets Canadiens. Fernand Nault was also named Resident Choreographer.
After the departure of Uriel Luft, the Company was under the administration led by Richard d'Anjou and Colin McIntyre.
Premiers: FOUR TEMPÉRAMEMENTS (Balanchine-Hindemith), SERENADE (Balanchine-Tchaikovsky), THE LOTTERY (Macdonald-Stravinsky), ROMEO & JULIET (Macdonald-Freedman). Creation of TAM TI DELAM (Macdonald-Vigneault).
Western Canadian Tour.
Fifth season at the Expo Theatre with SUMMER DANCE.
Thirteenth Choreographers' Workshop.



Brian Macdonald (Photo: Serge Beauchemin)



Colin McIntyre (Photo: Serge Beauchemin)

SAISON 1975/76.

Début du cours "concentration-ballet" à l'école Pierre-Laporte sous la responsabilité de l'École Supérieure de Danse des Grands Ballets Canadiens. Premier professeur titulaire: Vanda Intini-Perrault.

Colin McIntyre devient directeur général.

Tournée des provinces de l'Atlantique.

Programme VARIATIONS à Montréal, Ottawa et Québec avec VARIATIONS POUR UNE SOUVENANCE (Rabin-Mortifee), VARIATIONS DIABELLI (Macdonald-Beethoven), VARIATIONS POUR UNE VOIX TÉNÉBREUSE (Paige-Somers) et VARIATIONS POLISSONNES (Macdonald-Confrey).

Premières représentations de CASSE-NOISETTE à Québec, en collaboration avec le Grand Théâtre et l'Orchestre Symphonique de Québec.

HOMMAGE À PIERRE MERCURE, à l'occasion du dixième anniversaire de la mort du compositeur: CONCERTO BAROCCO (Balanchine-Bach), LIBERTÉ TEMPÉRÉE (Nault-Mercure), LINES AND POINTS (Macdonald/Paige-Mercure), CANTATA FOR A JOY (Macdonald-Mercure) and ARTERE (Chiriaeff-Charpentier).

Toronto season in May. Sylvie Kinal-Chevalier won a silver medal and Fernand Nault a prize for choreography at the Eighth International Ballet Competition in Varna, Bulgaria.

Participation in the Arts and Culture Programme of the XXI Olympiad. Fourteenth Choreographers' Workshop. "Ballet Concentration" course began at the Ecole Pierre Laporte under the auspices of the Ecole Supérieure de Danse of Les Grands Ballets Canadiens. First teacher: Vanda Intini-Perrault.

Participation au programme culturel des Jeux de la XXIe Olympiade.

Quatorzième atelier chorégraphique.

SAISON 1976/77.

Présentation du deuxième acte du LAC DES CYGNES en version originale et reprise de CARMINA BURANA.

Tournée de l'Ouest canadien.

Trois fins de semaine à la Place des Arts à Montréal pour LES PLUS GRANDS SUCCÈS avec ROMÉO ET JULIETTE de Macdonald, TOMMY de Nault et L'OISEAU DE FEU de Béjart.

Tournée de neuf semaines en Amérique Latine (10 pays, 17 villes, 43 spectacles).

Quinzième atelier chorégraphique.

SAISON 1977/78.

Vingtième anniversaire.

Me Guy Allain devient président du Conseil d'administration.

Fernand Nault reçoit l'Ordre du Canada.

Création de LA SCOUINE (Nault-Tremblay).

Radio Canada diffuse TAM TI DELAM de Macdonald.

Brian Macdonald devient chorégraphe attitré de la troupe.

Seizième atelier chorégraphique.

Contributions de fonctionnement: Conseil des Arts du Canada: \$214,000; Ministère des Affaires culturelles du Québec: \$321,000; Conseil des Arts de la Région métropolitaine de Montréal: \$130,000. Budget total: \$2,202,599.00.

1975/76 SEASON

Colin McIntyre named General Manager.

VARIATIONS programme presented in Montreal, Ottawa, and Quebec and during a tour of the Atlantic Provinces, and included: DIABELLI VARIATIONS (Macdonald-Beethoven), VARIATIONS FOR A DARK VOICE (Paige-Somers), BAWDY VARIATIONS (Macdonald-Confrey), A YESTERDAY'S DAY (Rabin-Mortifee).

THE NUTCRACKER was presented for the first time in Quebec City in collaboration with the Quebec Symphony Orchestra and the Grand Theatre.

HOMMAGE À PIERRE MERCURE presented on the tenth anniversary of the composer's death, including: CONCERTO BAROCCO (Balanchine-Bach), LIBERTÉ TEMPÉRÉE (Nault-Mercure), LINES AND POINTS (Macdonald/Paige-Mercure), CANTATA FOR A JOY (Macdonald-Mercure) and ARTERE (Chiriaeff-Charpentier).

Toronto season in May.

Sylvie Kinal-Chevalier won a silver medal and Fernand Nault a prize for choreography at the Eighth International Ballet Competition in Varna, Bulgaria.

Participation in the Arts and Culture Programme of the XXI Olympiad.

Fourteenth Choreographers' Workshop.

"Ballet Concentration" course began at the Ecole Pierre Laporte under the auspices of the Ecole Supérieure de Danse of Les Grands Ballets Canadiens. First teacher: Vanda Intini-Perrault.

1976/77 SEASON

SWAN LAKE, ACT II and CARMINA BURANA presented Tour of Western Canada.

GREATEST HITS SEASON at Place des Arts including: ROMEO & JULIET, TOMMY and THE FIREBIRD.

First performance at Guelph Spring Festival.

Nine week, ten country, seventeen city tour of Latin American under the auspices of the Department of External Affairs.

Fifteenth Choreographers' Workshop.

1977/78 SEASON

Twentieth Anniversary.

Me Guy Allain elected President of the Board of Directors.

Fernand Nault received the Order of Canada.

LA SCOUINE (Nault-Tremblay) created. TAM TI DELAM (Macdonald-Vigneault) broadcast by Radio Canada.

Brian Macdonald named Resident Choreographer.

Sixteenth Choreographers' Workshop.

Government grants: Canada Council: \$514,000; Quebec Ministry of Cultural Affairs: \$321,000; Greater Montreal Council of the Arts: \$130,000.

Total budget: \$2,202,599.00.

ANNEXE X

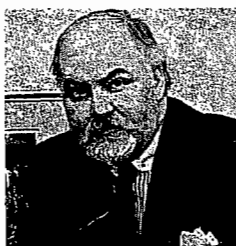
Liste des présidents du Conseil d'administration de la compagnie des
Grands Ballets Canadiens de 1957 à 1977

LES PRÉSIDENTS DE / PRESIDENTS OF
Les Grands Ballets Canadiens



LUDMILLA CHIRIAEFF

du 3 juillet 1957 au 6 février 1962
 from July 3, 1957 to February 6, 1962



JACQUES LEFEBVRE

en fonction depuis le 12 février 1979
 in office since February 12, 1979



DEREK MITCHELL

du 27 septembre 1978 au 12 février 1979 /
 from September 27, 1978 to February 12, 1979



GUY ALLAIN

du 8 septembre 1977 au 27 septembre 1978 /
 from September 8, 1977 to September 27, 1978



YVES J. MÉNARD

du 24 septembre 1974 au 8 septembre 1977 /
 from September 24, 1974 to September 8, 1977



DUDLEY N. MENDELS

du 27 mars 1974 au 24 septembre 1974
 from March 27, 1974 to September 24, 1974



JEAN-CLAUDE DELORME

du 26 octobre 1970 au 27 mars 1974 /
 from October 26, 1970 to March 27, 1974



JACQUES VADBONCOEUR

du 6 février 1962 au 26 octobre 1970 /
 from February 6, 1962 to October 26, 1970

**EXÉCUTIF ET CONSEIL D'ADMINISTRATION
 1982 - 1983
 EXECUTIVE COMMITTEE AND MEMBERS OF THE BOARD**

Président / President
Jacques Lefebvre
 Montréal

Vice-président / Vice-President
Jean-Serge Grisé
 Montréal

Vice-président / Vice-President
Terence Reid
 Montréal

Trésorier / Treasurer
Jacques G. Hébert, c.a.
 Montréal

Secrétaire / Secretary
Roland Massicotte, Arch.
 Montréal

Membre de l'exécutif /
 Member of the Executive Committee
Mme Constance Pathy
 Montréal

Membre de l'exécutif /
 Member of the Executive Committee
Hélène Stevens
 Montréal

Membres du conseil / Members of the Board
Charles Bélanger
 Montréal

Jacques Bouchard
 Montréal

Claude Bouvet
 Montréal

Ronald Corey
 Montréal

Camille Denis
 Toronto

Pierre Després
 Montréal

Jean-Louis Fontaine
 Montréal

Dr. John A. Foreman
 Montréal

Me Paul Fortin
 Montréal

John Mackay
 Québec

Dr. George Mager
 Montréal

Grégoire Marcil
 Montréal

Dudley Mendels
 Montréal

Paul Pelletier
 Montréal

André Pilon
 Montréal

Yves Royer
 Montréal

Jacques Vézina, c.a.
 Toronto

Conseiller financier / Financial Consultant
Luce Saint-Pierre
 Montréal

ANNEXE XI

Émissions de télévision associées aux Grands Ballets Canadiens de
1957 à 1977

Ballets complets télévisés de 1957 à 1976

Source : *La danse à la télévision de Radio-Canada de 1954 à 1992*, document préparé par Gabriel Charpentier et Pierre Morin, Montréal, juin-juillet 1996.

- *LES SAISONS* « l'Heure du concert »
Musique : Vivaldi
Chorégraphie : J. Stanzel
Réalisation : Guy Parent
17/01/57

- *PULCINELLA* « l'Heure du concert »
Musique : Stravinsky
Chorégraphie : Ludmilla Chiriaeff
Réalisation : François Bernier
28/02/57

- *VALSES NOBLES ET SENTIMENTALES* « l'Heure du concert »
Musique : M. Ravel
Chorégraphie : Eric Hyrst
Réalisation : François Bernier
08/10/57

- *L'ENFANT ET LES SORTILÈGES* « l'Heure du concert »
Musique : M. Ravel
Chorégraphie : Ludmilla Chiriaeff
Réalisation : François Bernier
31/12/57

- *HOROSCOPE*
Musique : Roger Matton
Chorégraphie : Ludmilla Chiriaeff
Réalisation : Jean-Yves Landry
06/11/58

- *LE ROI DAVID*, psaume symphonique en trois parties, d'après le drame de René Morax.

Musique : Arthur Honegger
Mise en scène : Maurice Sarrazin
Chorégraphie : Eric Hyrst
Réalisation : Pierre Mercure
08/10/59

- *LES CLOWNS*

Musique : Jean Françaix (Le roi nu)
Chorégraphie : Ludmilla Chiriaeff
Réalisation : Pierre Mercure
03/12/59

- *MANON*, opéra en 5 actes; livret de Henri Meilhac et Philippe Gille, d'après le roman de l'Abbé Prévost.

Musique : Jules Massenet
Mise en scène : Jan Doat
Chorégraphie : Ludmilla Chiriaeff
Réalisation : François Bernier
12/02/60

- *SINFONIETTA*

Musique : Albert Roussel
Chorégraphie : Eric Hyrst
Réalisation : Pierre Mercure
12/01/61

- *PULCINELLA*

Musique : Igor Stravinsky
Chorégraphie : Todd Bolender
Réalisation : Pierre Mercure
12/01/61

- *ORPHÉE*, opéra-ballet

Texte : Ranieri Calzabigi
Musique : Christoph Willibald Gluck
Chorégraphie : Ludmilla Chiriaeff
Mise en scène : Powys Thomas
Réalisation: Pierre Mercure
09/03/61

- *CÉPHALE ET PROCIS*

Musique : André Grétry
Chorégraphie : Ludmilla Chiriaeff
Réalisation : François Bernier
11/02/62

- *LA FILLE MAL GARDÉE*

Musique : Peter Ludwig Herte
Chorégraphie : Eric Hyrst et Ludmilla Chiriaeff, d'après Edward Caton
Réalisation : François Bernier
11/02/62

- *HOMMAGE « l'Heure du concert »*

Musique : Tchaïkowsky
Chorégraphie : Eric Hyrst
Réalisation : Pierre Mercure
10/10/63

- *LE BAL DES CADETS « l'Heure du concert »*

Musique : J. Strauss
Chorégraphie : David Lichine
Réalisation : Pierre Mercure
10/10/63

- *MA MÈRE L'OYE « l'Heure du concert »*

Musique : M. Ravel
Chorégraphie : D. Sellier
Réalisation : Pierre Morin
26/12/63

- *DANSES HONGROISES « l'Heure du concert »*

Musique : J. Brahms
Chorégraphie : Ludmilla Chiriaeff
Réalisation : Jean-Yves Landry
04/10/64

- *LES SYLPHIDES*, « l'Heure du concert »

Musique : F. Chopin

Chorégraphie : Fokine, mise en scène de Fernand Nault

Réalisation : Pierre Morin

19/09/66

- *PIERROT DE LA LUNE*, « l'Heure du concert »

Musique : Borodine « Tati-Tati »

Chorégraphie : Ludmilla Chiriaeff

Réalisation : Jean-Yves Landry

23/12/65

Source : Société Radio-Canada (Montréal-Québec); Service des émissions musicales-Télévision, répertoire des oeuvres dansées de 1963-1993, réalisées par Pierre Morin, Noël Gauvin, Jean-Yves Landry, Peter Symcox, Yves Courville.

- Extraits de *CASSE-NOISETTE*, « Concerts populaires »

Musique : Tchaikovsky

Chorégraphie : Léon Yvanov

Réalisation : Pierre Morin

23/06/66

- *LA CORRIVEAU*, « Le monde du spectacle »

Musique : Alexander Brott

Chorégraphie : Brydon Paige

Réalisation : Pierre Morin

26-27/07/67

- *IMPROMPTU, Opus 70, allegro brillante*, « Les Beaux Dimanches »

Musique : Tchaikovsky (Concerto #3 pour piano et orchestre)

Chorégraphie : George Balanchine

Réalisation : Pierre Morin

22/02/70

- *POINTES ET CONTREPOINTS (études chorégraphiques)*, « Son et images »

Musique : Gabriel Fauré (œuvres pour piano)

Chorégraphie : Fernand Nault

Réalisation : Pierre Morin

04/04/71

- *UNDERTURE (extrait de Tommy)*, « Musique folle des années sages »

Musique : Peter Townshend
Chorégraphie : Fernand Nault
Réalisation : Pierre Morin
02/09/71

- *IGOR STRAVINSKY 3*, « Les Beaux Dimanches »

-*Dances Concertantes*
Chorégraphie : Fernand Nault

-*Symphonie de Psaumes*
Chorégraphie : Fernand Nault

-*Jeu de Cartes*
Chorégraphie : Brian Macdonald

Réalisation : Pierre Morin
Min. : 73 min.
18/03/73

- « Les Beaux Dimanches »

-*Loves*
Musique : Paul Creston
Chorégraphie : Brian Macdonald

-*Deux êtres rayonnants*, de Léonard Cohen
Musique : Harry Freedman
Chorégraphie : Brian Macdonald
Réalisation : Pierre Morin
Min. :
26/01/75

- « Musicamera »

-*Loves*
Musique : Paul Creston
Chorégraphie : Brian Macdonald

-*Two shining people*, from Léonard Cohen
Musique : Harry Freedman
Chorégraphie : Brian Macdonald
Réalisation : Pierre Morin
28/01/76

ANNEXE XII

Catégories de membres des amis des Grands Ballets Canadiens de
1965

Montréal, le 14 juillet 1965.

LES GRANDS BALLETS CANADIENS

At a meeting of the Central Coordinating Committee at the St. Denis Club, June 29, 1965, it was unanimously agreed that two major points should be clarified:

- A. That some form of membership should be created to give supporters of the Ballet a more tangible form of belonging as against asking them for an outright donation with a charitable motive.
- B. That, to be effective, the committee would require a more fully developed organization chart of the Company's structure as against strictly a fund raising campaign chart although it was conceded that the major problem the Ballet faces now is finances.

In answering these requests the Chairman of the meeting said that suggested material would be prepared in advance of the next meeting of the Committee for consideration.

This is now being done and your written comments would be greatly appreciated based on the minutes of the last meeting. Any recommendations would be greatly appreciated and will be incorporated in the Agenda for the next meeting of the committee which should be held soon to maintain the required time table.

It is therefore proposed that Les Grands Ballets Canadiens launch an auxiliary branch to be known approximately as:

FRIENDS OF LES GRANDS BALLETS CANADIENS

LES AMIS DES GRANDS BALLETS CANADIENS

And that categories of membership be established to entice the best possible level and guidance in donor participation. The following approximate named categories are suggested for consideration:

HONOURABLE PATRONS (highly selected people such as the Governor General and those contributing \$10,000. or more).

EMINENT FRIENDS (those contributing \$1,000. or more up to \$9,999.).

DISTINGUISHED SUPPORTERS (those contributing \$500. to \$999.).

SENIOR PATRONS (those contributing \$100. to \$499.).

HONOURABLE MEMBERS (those contributing \$50. to \$99.).

PATRONS (those contributing \$25. to \$49.).

These are only immediate suggestions and are open to change at the discretion of the committee.

It is also proposed that certificates be prepared and hand lettered for individual donor recognition.

Your comments please.

Laurent Girouard,
Chairman.

ANNEXE XIII

Facteurs déterminants de survie et de développement : les Grands
Ballets Canadiens de 1957 à 1977

FACTEURS DÉTERMINANTS DE SURVIE ET DE DÉVELOPPEMENT : LES GBC DE 1957 À 1977

FACTEURS INTERNES

1 UN INITIATEUR : UNE INSPIRATION

1 Des atouts personnels :

- > charisme
- > compétences en danse
- > conscience de ses limites
- > ténacité et persévérance

2 Des qualités de « leader » :

- > mobiliser les troupes
- > inspirer confiance
- > imposer une volonté sans heurter
- > décider seul mais savoir s'effacer
- > choisir les bonnes personnes au moment opportun
- personnel artistique
 - _ compétent
 - _ dévoué
 - _ fidèle
 - _ talentueux
 - _ polyvalent
 - _ créatif
 - _ volontaire

3 Des dons de politicien :

- > avoir de l'intuition
- > saisir les opportunités
- > prendre des risques
- > utiliser les failles du système
- > savoir se soumettre
- > s'adjoindre le pouvoir
- > manipuler l'information

2 UN PROJET ARTISTIQUE : UNE DSMOSE

1 Un projet solide : investir dans tous les secteurs d'activités

- > écoles
- > ateliers chorégraphiques
- > activités diversifiées
- > réseau de collaborateurs

2 Un projet cohérent : une démarche institutionnelle dans le respect des objectifs stratégiques grâce aux œuvres

3 Un projet maintenu dans le temps par les objectifs organisationnels soutenus par la mission à travers les activités

4 Le personnel artistique maintient les trois éléments précédents en concordance avec la vision artistique et les éléments liés à la représentation théâtrale

les facteurs internes :

- > respect de la capacité technique des danseurs
- > vitalité de la force créatrice
- > respect + ou - des moyens financiers

les facteurs externes :

- > capacité de réception des publics
- > choix des lieux de présentation
- > en conformité avec les courants de la danse
