

TEMBECK, Iro, *Danser à Montréal. Germination d'une histoire chorégraphique*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 1991. 336 p. 30 \$

Mathieu Albert

Volume 46, numéro 3, hiver 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/305132ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/305132ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Institut d'histoire de l'Amérique française

ISSN

0035-2357 (imprimé)

1492-1383 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Albert, M. (1993). Compte rendu de [TEMBECK, Iro, *Danser à Montréal. Germination d'une histoire chorégraphique*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 1991. 336 p. 30 \$]. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 46(3), 543–546. <https://doi.org/10.7202/305132ar>

TEMBECK, Iro, *Danser à Montréal. Germination d'une histoire chorégraphique*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 1991. 336 p. 30\$

Depuis quelques années, un certain nombre d'ouvrages collectifs portant sur la nouvelle danse à Montréal ont été publiés au Québec. Ces ouvrages, qui réunissent des textes signés par des praticiens et des observateurs, cherchent à ouvrir des avenues de réflexion autour de la pratique chorégraphique ainsi que sur la signification symbolique des œuvres réalisées par les artistes d'ici. Pour intéressants qu'ils soient, ces ouvrages privilégient cependant un type de discours qui s'apparente à l'essai et s'intéressent surtout à la création contemporaine. Aucun d'entre eux n'a abordé la danse selon une perspective historique ni essayé de montrer en quoi le langage chorégraphique a pu faire l'objet de transformations avant la décennie des années 1980.

Le livre que Iro Tembeck a fait paraître aux Presses de l'Université du Québec vient ainsi combler une lacune, et, par la nature de son objet d'étude, apporter une contribution originale au domaine de l'histoire des productions artistiques au Québec. Son livre, dont l'objectif est de retracer les origines de la danse à Montréal et de mettre en parallèle les transformations qui en ont ponctué le cours avec celles survenues au sein de la société durant le XX^e siècle, constitue le premier effort effectué par un auteur afin d'aborder la pratique chorégraphique sous un angle diachronique.

Pour souligner, tout d'abord, les aspects qui nous semblent les plus intéressants, mentionnons le travail considérable qui a été accompli au niveau de la recherche des données sur la période qui précède la publication du *Refus Global* en 1948. Iro Tembeck s'est livrée à un véritable travail de bénédictin afin de repérer des documents qui illustrent l'existence d'une activité dans le domaine de la danse à Montréal à partir de la fin du XIX^e siècle.

Dans les premiers chapitres de son ouvrage — qui en compte dix — elle affirme que cette activité aurait consisté, pour l'essentiel, dans l'enseignement de la danse sociale et du ballet classique. Adélar Lacasse aurait ouvert un premier studio de danse en 1895 sur le boulevard Saint-Laurent

tandis que Ezzak Ruvenoff, un danseur classique d'origine ukrainienne, se serait installé dans la métropole en 1922 et aurait donné des cours de ballet classique.

À leur suite, l'auteure fait défiler en ordre chronologique tout le cortège des figures dont elle a retrouvé la trace — professeurs, élèves, danseurs et chorégraphes — et les présente en les classant selon deux critères principaux. Le premier consiste dans l'appartenance de chacun à l'un ou l'autre des deux courants esthétiques qui ont dominé la chorégraphie montréalaise (danse classique ou moderne); et le deuxième, dans le groupe linguistique (anglophone ou francophone) au sein duquel chacun a fait carrière. Elle ne fait cependant aucune relation (que ce soit de type analogique, antagoniste, de domination ou de collaboration) entre les deux courants esthétiques ou entre les deux groupes linguistiques. Ce qui donne l'impression que chacun aurait pu fonctionner de façon autonome.

Si l'énumération à laquelle procède Iro Tembeck devient parfois lassante par son caractère morcelé et répétitif, elle présente toutefois l'avantage de rappeler une portion considérable de ceux qui constituent les «pionniers» de la danse, pour reprendre une expression fréquemment employée par l'auteure. Parmi ceux-ci, on peut nommer Gérard Crevier, fondateur de la première compagnie de ballet au Québec en 1948, les Ballets-Québec; Maurice Lacasse-Morenoff, qui succède à son père dans le studio du boulevard Saint-Laurent, et auprès de qui la première génération de danseurs masculins montréalais recevra sa formation (Fernand Nault, Roland Lorrain, Marc Baudet, etc.).

On trouve également, du côté anglophone, Thelma Wagner, une Américaine qui enseigne la danse moderne à l'Université McGill à partir de 1938; ainsi que Elsie Salomons Schwartz, Eleanor Moore-Ashton, Birouté Nagys, etc. qui, toutes, enseignent, dansent et signent des chorégraphies à Montréal au cours des années 1940 et 1950.

Au-delà de cette nomenclature utile, le livre de Iro Tembeck pose en retour plusieurs problèmes quant à la rigueur des analyses et à la validité des interprétations. L'auteure donne souvent l'impression d'avancer des affirmations, de poser des jugements et de se livrer à des interprétations sur la signification symbolique des œuvres, sans prendre soin d'apporter une justification aux positions qu'elle adopte et d'expliquer la trajectoire parcourue par ses raisonnements. Le regard qu'elle porte sur les choses, dès lors qu'il ne s'agit plus de dresser l'arbre généalogique des praticiens de la danse, apparaît superficiel et insuffisamment étoffé pour satisfaire aux exigences de la validité.

Trois exemples suffiront à illustrer le commentaire. En 1970, les Grands Ballets canadiens (GBC) présentent *Symphonie des psaumes* de Fernand Nault à l'Oratoire Saint-Joseph. Pour Iro Tembeck, ce spectacle revêt une importance particulière compte tenu du lieu et constitue un témoignage du changement qui se serait opéré au sein des mentalités: «Devant une réconciliation si manifeste de la religion catholique et de la danse, écrit-elle, une nouvelle attitude publique se dessine et la reconnaissance de la valeur spi-

rituelle et artistique de l'art chorégraphique est en voie de se concrétiser.» (p. 86) S'il est possible que la présence de la danse dans les murs de l'oratoire ait pu avoir une signification particulière, l'auteure n'explique pas cependant comment elle a pu être amenée à déduire, sur la base de cette seule donnée, qu'il s'agit d'une «réconciliation ... manifeste» entre l'Église et la danse, ni comment cette «réconciliation» a pu conduire à «une nouvelle attitude publique». Elle ne précise pas, non plus, de quelle façon cet événement a pu constituer le début d'une «reconnaissance de la valeur spirituelle et artistique» de la danse. Rien ne nous dit que la présence des GBC à l'oratoire ne pourrait pas correspondre plutôt à un événement isolé, ou encore à un compromis temporairement consenti par l'Église afin de s'attirer un public plus jeune.

Un autre exemple. La danseuse espagnole La Argentina est de passage à Montréal en 1930 pour présenter un spectacle. À partir de cet événement singulier, Iro Tembeck conclut qu'il existe au sein de la population un «intérêt grandissant pour la danse espagnole» (p. 16). Pour notre part, nous ne voyons pas très bien comment il est possible de mesurer un intérêt grandissant en faveur de la danse espagnole en s'appuyant sur la seule donnée qu'un spectacle a été présenté dans la métropole. Le passage entre le fait relaté et l'attribution d'une signification nous apparaît un peu rapide.

En ce qui concerne l'histoire récente de la danse moderne, Iro Tembeck explique qu'aucune tradition académique n'a pu s'implanter au Québec puisque les générations de chorégraphes qui se sont succédé depuis l'époque du *Refus Global* auraient été des générations spontanées (p. 108). Mais elle dit en même temps, et de façon qui nous semble paradoxale, que chacune de ces générations spontanées aurait donné naissance à d'autres générations spontanées. Elle écrit également que cette «tradition de non tradition» (p. 108) aurait été inaugurée à la fin des années 1940 par les «pionnières» de la danse moderne au Québec, Françoise Sullivan, Jeanne Renaud et Françoise Riopelle, et aurait agi à la manière d'un modèle qui se serait perpétué de génération en génération. Nous posons alors la question: comment une chose peut-elle à la fois provenir d'elle-même et naître de ce qui la précède?

Sur le plan de la langue, l'auteure, ainsi que la maison d'édition, auraient dû faire preuve d'une attention plus grande dans le travail de relecture afin de supprimer les formulations ambiguës qui parsèment l'ouvrage. Par exemple, on se demande ce qu'il faut comprendre lorsque nous lisons les expressions suivantes: un «contexte de nudité» (p. 133), une «modernité fuselée» (p. 114), «une nouvelle esthétique exagérée» (p. 211), des œuvres «de facture polyvalente» (p. 54), etc. On peut noter, par ailleurs, sur le plan de la description des faits, un certain nombre de contradictions. Par exemple, à la page 122, l'auteure raconte que Jeanne Renaud, la fondatrice et directrice du Groupe de la Place Royale en 1966, aurait démissionné «cinq années plus tard». Mais à la page 134, elle dit plutôt que c'est «au bout de sa septième année... (que) Renaud démissionne».

Dans son ensemble, le principal intérêt que présente le livre de Iro Tembeck réside dans la nouveauté de l'angle sous lequel elle aborde la danse,

ainsi que dans l'ensemble des questions que soulève l'ouvrage. Cependant, même si cette première tentative est louable, il nous semble qu'une véritable histoire de la danse reste à être réalisée. Une histoire qui ne serait ni une compilation d'événements ni un repérage d'informations, mais une analyse des mécanismes de production des discours chorégraphiques et de leur mise en relation avec le contexte social en s'appuyant sur un cadre théorique. C'est à cette condition qu'il deviendra possible de dépasser le seuil de l'assemblage documentaire et de produire une connaissance qui puisse répondre aux exigences de la validité.

MATHIEU ALBERT