Document généré le 13 juil. 2025 03:53

Ethnologies

L'iconographie de la danse dans les gravures et les dessins canadiens

Francine Sarrasin

Volume 6, numéro 1-2, 1984

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1081232ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1081232ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association Canadienne d'Ethnologie et de Folklore

ISSN

1481-5974 (imprimé)
1708-0401 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Sarrasin, F. (1984). L'iconographie de la danse dans les gravures et les dessins canadiens. *Ethnologies*, *6*(1-2), 103–125. https://doi.org/10.7202/1081232ar

Tous droits réservés © Ethnologies, Université Laval, 1984

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

DOSSIER

*L'iconographie de la danse dans les gravures et les dessins canadiens**

Francine SARRASIN

> La danse, qu'il s'agisse des danses sacrées ou magiques des peuples primitifs, de celles du culte grec, de celles du roi David devant l'Arche d'Alliance, ou de la danse en tant que divertissement, à n'importe quel moment et chez n'importe quel peuple, peut être considérée comme *le jeu par excellence*, au plein sens du mot, l'expression d'une des formes ludiques les plus pures et les plus parfaites.[1]

La danse rejoint en effet les caractéristiques de la fête et du jeu en ce qu'elle est une activité essentiellement joyeuse, rompant avec le quotidien et se déroulant à l'intérieur de limites spatiales et temporelles bien précises. Il n'est pas étonnant que, dans l'art canadien, les représentations de la danse correspondent elles aussi à celles de manifestations festives. C'est là un trait important qui s'inscrit en filigrane de tout ce propos sur la danse.

Notre point de départ, c'est l'image et, dans l'image, le motif dansé. Nous sommes de l'avis de Huizinga qui donne à la danse une double réalité, musicale et plastique : musicale, parce que le mouvement et le rythme constituent ses éléments fondamentaux, plastique, parce qu'elle et tributaire de la matière. Le corps humain, dans ses attitudes diverses, exprime cette matière. La beauté de la danse filtre par les gestes du corps animé.[2] Mallarmé parle, lui du « plancher évité par bonds (. . . qui) acquiert une virginité de site (. . . où) fleurira la figure ».[3] Si la danse elle-même joue du musical et du plastique, il apparaît justifié d'en élaborer la compréhension à partir de ce double rapport à l'image et au son.

---

* Nous avons consulté deux spécialistes de la danse folklorique, monsieur Robert Bouthillier et madame Simonne Voyer. Pour leurs commentaires judicieux, qu'ils trouvent ici l'expression de nos plus sincères remerciements.

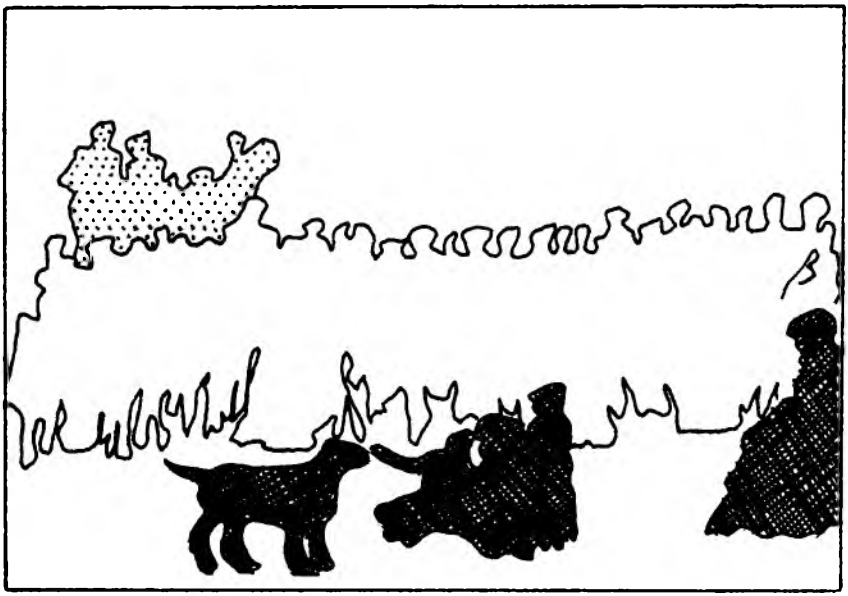
1 Huizinga, Johan. *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, trad. du néerlandais par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1951, p. 266 (*c'est nous qui soulignons*).

2. *Idem*, p. 269.

3. Mallarmé, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 1976, p. 199.

Les œuvres canadiennes qui fondent cette recherche sont des dessins de George Heriot, James Duncan, Henri Julien, Ozias Leduc, des gravures d'Edmond-Joseph Massicotte et de quelques autres. Ces œuvres ne constituent pas un inventaire exhaustif de la représentation de la danse mais elles offrent un échantillonnage suffisant pour étayer l'argumentation. On verra qu'avec la méthode choisie, on ne se limite pas à la stricte information documentaire sur l'époque, les habitudes, les costumes . . . Et s'il est question de menuet, de rigaudon ou autre contredanse, il sera surtout question de cette fusion entre la musique et les arts plastiques, fusion rendue possible dans l'œuvre qui est livrée à notre disponibilité d'accueil.

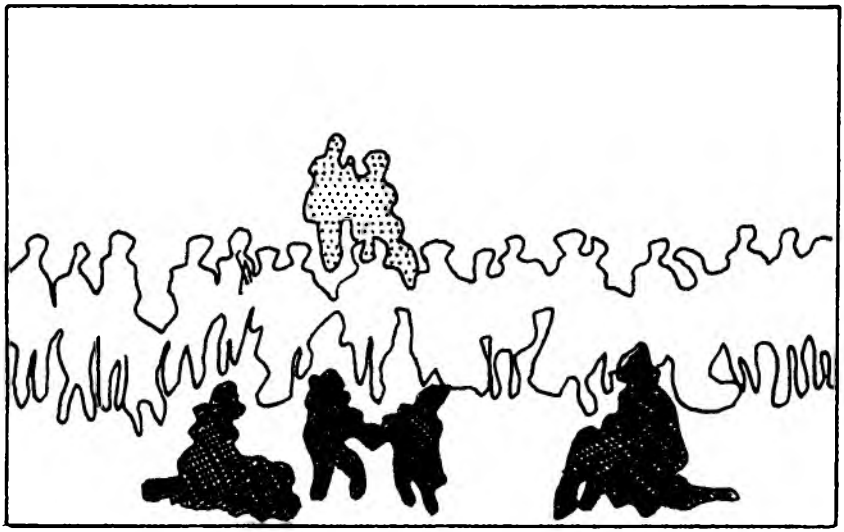
On peut dire que deux grandes configurations se partagent les représentations de la danse : la première est franchement linéaire ; la seconde sera triangulaire.



L'horizontalité accentuée par les trois registres dans *Le bal au château Saint-Louis, 1801* et *La danse ronde* de George Heriot.

Le bal au château Saint-Louis 1801 (fig. 1) et *La danse ronde*, (fig. 2) deux dessins de George Heriot, s'étalent dans l'horizontalité du rectangle couché. Touchant pratiquement les bords gauche et droit de la composition, les personnages forment une sorte de bande, coupant l'œuvre dans la moitié de la hauteur. Les mains liées des danseurs amplifient ce phénomène. L'horizontalité se trouve en

outre décuplée par la superposition des groupes de personnes étagées sur trois registres : les spectateurs assis au bas, les danseurs en ligne médiane, et les quelques musiciens ou spectateurs au-dessus. Il est intéressant de noter que physiologiquement, un document horizontal est facile à capter : la localisation côte à côte des yeux permet un découpage horizontal plutôt large et exige un mouvement visuel moins grand que lorsqu'il s'agit d'un document debout. Les danses de Heriot sont donc accueillies d'emblée par l'œil du spectateur. Elles sont aussi très accessibles sur le plan de l'exécution car elles offrent la possibilité d'un nombre illimité de participants de tous âges et peuvent avoir lieu aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. La ronde, telle que montrée par le topographe anglais, correspondrait au *branle*. Les personnages des dessins de Heriot forment en effet une chaîne et semblent bien se mouvoir latéralement. Connu dès le

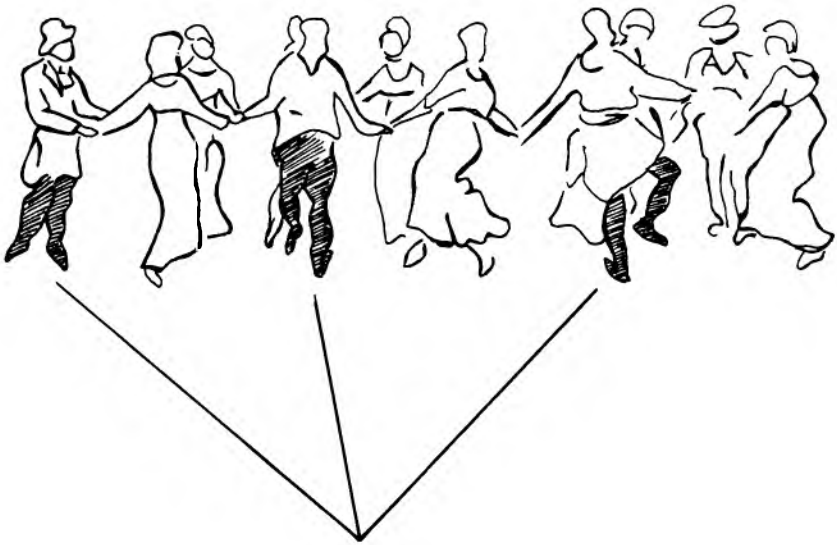


moyen âge, le branle est populaire surtout dans les provinces françaises. Il prend son nom du « branlement », du balancement sur place[4] qu'on effectuait comme pas initial. Il existe de nombreux branles associés à des noms de lieux : le branle de Bourgogne, de Champagne, d'Écosse, de Gascogne, de Malte, de Poitou . . . Il y a aussi le branle double, le branle simple et le branle gai. « Les anciens dansent gravement les branles doubles et simples ; les jeunes mariés

4. Barii, Jacques. *Dictionnaire de la danse*, Paris, Seuil, 1964, p. 12 (Coll. Microcosme).

dansent les branles gais et les plus jeunes dansent légèrement les branles de Bourgogne. »[5]

Si on se fie au mouvement des jupes et aux pieds près du sol, dans ce pas glissé de côté, c'est peut-être un branle double qu'on danse au château Saint-Louis. Avons-nous remarqué que le groupe danseur est littéralement encadré par la musique ? Tambourinaires à gauche et violoneux à droite. Tourné vers nous, le violon semble faire partie de l'image plus que de la musique. L'instrumentiste, ainsi positionné, éprouve sûrement quelque difficulté à jouer, mais apparemment, cela n'entrave pas trop les évolutions des danseurs. Il faut se rappeler que l'air des musiques de danse a quelque chose d'aléatoire : on suit la cadence et non les notes détaillées de la mélodie. Ici, le fait que cette cadence rythmique soit associée aux tambourins et aux enfants appelle la notion de jeu et l'esprit de la fête peut-être beaucoup plus que la notion stricte de musique de danse.



L'incompatibilité des pas des danseurs mâles de *La danse ronde* de George Heriot.

La danse ronde, quant à elle, propose une gestuelle plus enlevée qui voudrait l'apparenter au branle de Bourgogne. Mais il est impossible d'exécuter une danse en chaîne fermée si le mouvement des danseurs est désarticulé : les mêmes jambes doivent faire les mêmes mouvements en même temps. Ici, les danseurs mâles son pratique-

5. Arbeau, Thoinot. *Orchésographie*, Paris, F. Vieweg, 1888 (1ère éd. 1589), p. 69.

ment tous en contradiction de mouvement. Peut-on dès lors prendre au sérieux le commentaire plastique de Heriot sur la danse ? Le musicien, visuellement intégré à la chaîne des personnages, ne semble pas tellement plus confortable dans sa façon de jouer du violon. S'il s'insère dans l'image, cette fois-ci, on dirait qu'il cache son jeu ! Heriot ne manifeste certes pas beaucoup d'aisance à représenter ce type de musicien. Il le coïnce toujours assez loin du premier coup d'œil. C'est un peu comme la clé d'une énigme, la clé du mouvement qu'on finit par deviner après coup, effacé et discret, entre les danseurs.

Cette habitude de vouloir dépeindre les gens dans leurs activités et leur environnement est une des caractéristiques de l'art topographique des aquarellistes anglais aux XVIIIe et XIXe siècles. Ces « reporters » avaient mandat de révéler les colonies à l'Angleterre. Voyageant d'une région à l'autre, ils remplissaient leurs cahiers de croquis, utilisant le plus souvent, le format horizontal du paysage. À regarder *La danse ronde*, on éprouve certaines réticences à reconnaître comme typiquement canadiens, les arbres du décor, les costumes des dames . . . Selon Robert-Lionel Séguin, « l'artiste se laisse trop influencer par ce qu'il a vu en Europe ou dans les colonies britanniques. Les toilettes féminimes font trop Directoire. »[6] On y découvre quand même la présence amusée des enfants et la cohabitation dans l'image des représentants de couches sociales différentes : les personnages portant la tuque s'opposant à ces messieurs aux redingotes bien ajustées. Mais, après la fiction du décor, la danse impossible et la musique difficile, il est permis de douter de l'exactitude de la représentation qu'a tentée Heriot de vécu canadien. Il n'est donc pas certain que le gentilhomme et le paysan aient participé de la même fête, comme *Le menuet des Canadiens* (fig. 3), cet autre dessin de Heriot, voudrait le laisser croire . . .

Avant même de savoir le titre, on avait remarqué qu'il n'y a pas ici de chaîne de danseurs. Si la configuration spatiale est encore linéaire, horizontale et stratifiée de registres, les danseurs moins nombreux, exécutent des pas plus sophistiqués que ceux des rondes précédentes. Le nom « menuet » vient des « menus pas » qui en caractérisent la chorégraphie. Danse de cour au XVIIe siècle français, le menuet a gagné progressivement la ville et le théâtre. À en juger

6. SÉGUIN, Robert-Lionel. « Les veillées au pays de Québec : de la traite au cotillon », *La Presse*, (Montréal, section magazine), 79e année, n° 136, samedi 23 mars 1963, p. 20.

par les personnages de Heriot, il n'a pas tardé, ici non plus, à se démocratiser. Mais il

> reste un symbole insurpassé de dignité, de grâce et de galanterie françaises. Il se danse en couples non unis. Le danseur salue noblement partenaires et spectateurs, puis, à gracieux petits pas et coulés dans toutes les directions, il s'approche de sa dame pour s'en éloigner derechef.[7]

Cette danse a été longtemps la favorite des personnes âgées « qui aiment à (...) donner une leçon de grâces... corporelles, (en exécutant ce) menuet précieux et mignard, avec ses salutations incessantes et ses gestes doucereux ».[8] Dans l'œuvre de Georges Heriot, la musique du menuet passe par ce geste très souple des protagonistes mais aussi par leurs pieds, comme élément déclencheur de l'action. La scène, qui regorge de figurants à l'arrière, est complètement dégagée à l'avant, ce qui permet d'accéder en priorité à tous ces pieds pointés sur le sol. Ce phénomène est d'autant plus marqué qu'une ombre s'allonge en contraste au bas de chaque danseur. Peut-on, d'autre part, ignorer le mouvement extravagant du négrillon tambourinaire ? Il domine toute la scène par le haut, mais, étrangement, ne semble pas suivi dans ses péripéties par l'attention des fêtards. Exception faite de deux personnages, noirs comme lui, l'un à sa droite et l'autre, au-dessous du tambourin, qui sont nettement tendus vers lui. Aux dires de Robert-Lionel Séguin,

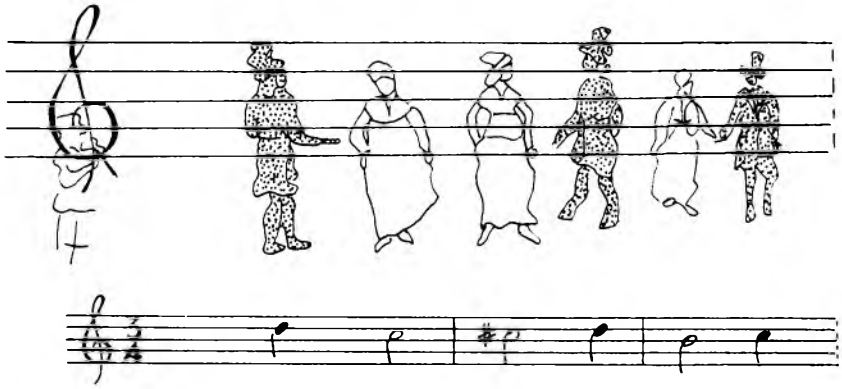
> la présence de Noirs (dans les documents de Heriot) indique que l'esclavage n'est pas totalement disparu des mœurs canadiennes. Relativement peu nombreux à l'époque, les esclaves sont plutôt considérés comme des domestiques, voire même des membres de la famille. Ils ont leur place partout. Le négrillon, qui s'amuse à frapper un tambourin du pied, ne paraît pas avoir un maître trop sévère.[9]

Il contribue néanmoins à la pulsation musicale et donne l'élan à la danse. On sait que parfois, à défaut d'instrument mélodique, les danseurs chantaient eux-mêmes l'air de leurs pas. Ce n'est visiblement pas le cas ici et le violoneux se laisse finalement découvrir, à gauche, assis au bord du dessin, presque entièrement caché par le fumeur de pipe. Il est quand même possible d'imaginer que le musicien entretient un lien privilégié avec les danseurs à cause de son regard rivé à leurs mouvements et de sa musique qui fait danser. Le violoneux demeure donc un élément clé du menuet. D'autre part,

---

7. Nettl, Paul. *Histoire de la danse et de la musique de ballet*, Paris, Payot, 1966, pp. 93-94.
8. Le May, Pamphile. *Fêtes et corvées*, Lévis, Roy, 1898, p. 15.
9. Séguin, Robert-Lionel. *Op. cit.*

l'aspect linéaire de la composition, la robe claire des trois danseuses et la répartition des danseurs dans l'espace visuel font penser à une partition à trois temps bien étalés... (croquis 3). Cette musique se lit peut-être plus qu'elle ne s'entend. Il faudra passer à la deuxième sorte de danses, celles qui présentent une configuration triangulaire, pour entrer davantage dans le mouvement et dans la musique.



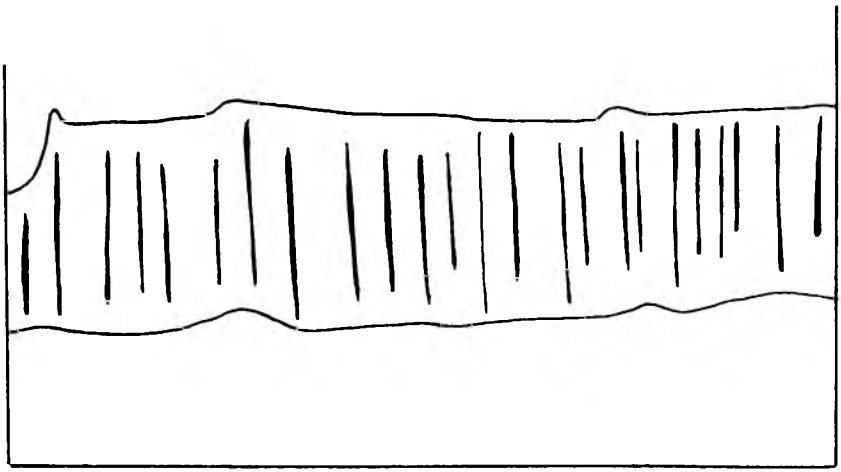
Le violoneux-clé et les personnages-notes du *Menuet des Canadiens* de George Heriot.

Mais avant, permettons-nous une petite parenthèse du côté des « gigueux ». Selon Curt Sachs, la gigue est vraisemblablement d'origine anglaise. Elle se caractérise par les frappements vifs des talons et le jeu rapide des pointes, pendant que la partie supérieure du corps, elle, demeure immobile.[10] Si la gigue a été en Angleterre une danse de couples, elle s'est tout autant développée ici comme danse soliste, danse d'expert. Son rythme indéterminé laisse libre cours aux prouesses et à l'invention du gigueux qui est bien tenté de faire « le beau » pour impressionner et conquérir la demoiselle. Étrangement, les représentations connues de gigue sont davantage celles du « pas folklorique russe ». Confusion d'appellation ou maladresse graphique ?... Elles proviennent du cahier de croquis de l'ingénieur montréalais William Napier (fig. 4) et de l'officier britannique James Henry Warre (fig. 5). Il faut noter que le violoneux s'installe de plus en plus loin dans un angle perdu de l'œuvre, qu'il est assis et apparemment soumis, alors qu'en fait, il structure de sa musique l'élan même du danseur.

10. Sachs, Curt. *Histoire universelle de la danse*, telle que citée par Baril, Jacques. *Op. cit.*, p. 26.

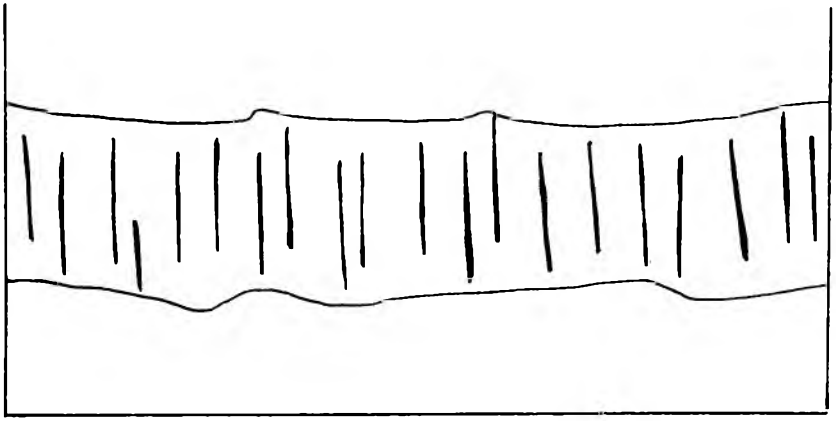
Cette dichotomie entre l'importance visuelle et l'importance musicale du violoneux devient flagrante dans les prochaines images de la fête. Le dessin de James Duncan, aquarelle, gouache et graphite, intitulé *Canadian Wedding* (fig. 6) et daté de 1830, exhibe un couple danseur au centre éclairé de la composition. Le musicien, lui, est repéré seulement après coup, à l'extrême droite. Violon et violoneux sont tournés vers nous un peu comme s'ils nous racontaient l'événement. Attitude comparable à celle d'un *indicateur*, comme il s'en trouve dans certains tableaux de la Renaissance.[11] Par sa musique, le violoneux est dans la danse et par sa posture, il est de l'image. Deux seuls danseurs occupent le plancher ; c'est une chose rare dans les représentations festives. Ici, on peut présumer qu'ils sont à exécuter une « gigue à deux », danse éminemment compétitive, où chacun excelle dans l'art d'épater. Il était de mise au XIXe siècle d'engager un expert gigueux à l'occasion de festivités importantes. Par son talent, il contribuait à maintenir l'émulation de toute la veillée. Il faut remarquer que la scène est ouverte au bas comme si une invitation nous était faite d'entrer dans la danse... Déjà avec cette gigue se dessine la structure triangulaire qui pointe le musicien en s'ouvrant, comme un éventail, sur les danseurs.

Si les figures des rondes, du menuet et des gigues précédentes allongeaient leurs pas dans l'horizontalité des images, elles opposaient aussi les courtes verticales des personnages au décor environ-

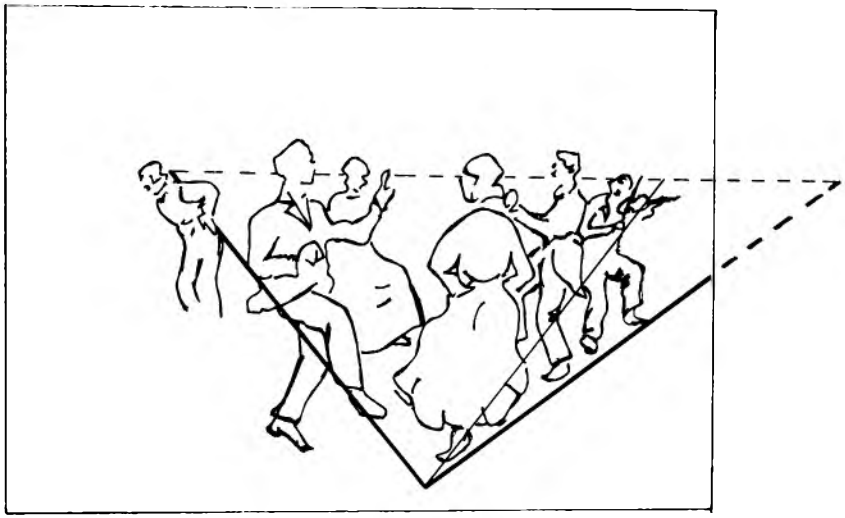


Les courtes verticales formant lisière dans l'horizontalité des danses de Heriot.

11. Nous pensons par exemple à la Vierge de Masaccio (1401-1429) dans la fresque de la Sainte Trinité de l'église Santa Maria Novella de Florence. Le geste et le regard de cette Vierge font le lien entre le sujet à montrer et nous, spectateurs de l'œuvre.



nant. Mais les personnages eux-mêmes reformulaient d'une certaine façon l'horizontalité. Pareille intervention plastique est moins vive et moins engageante pour l'œil du spectateur. Par contre, quand un triangle se devine dans la construction d'une œuvre et qu'au surplus il est piqué sur une pointe, il a toutes les chances de produire un dynamisme suffisant pour nous faire entrer dans l'image. Ainsi positionné, il n'offre pas d'assise stable et perpétue le mouvement incessant qui est aussi celui de la danse.



Le triangle en équilibre sur sa pointe dans les scènes de danse comme *Une veillée d'autrefois* d'Edmond-Joseph Massicotte.

Si on excepte la gigue de Duncan, les images festives qui présentent cette formation triangulaire sont toutes des représentations de contredanses ou danses par couples. L'origine de la contredanse n'est pas très claire. Certains auteurs « y voient la francisation de *country dance*, danse de campagne. D'autres rattachent « contre » au latin *contra* et traduisent : danse dont les exécutants se font vis-à-vis.[12] Ces danses n'en sont pas moins populaires au XVIIIe siècle parce que, pense-t-on,

> elles mêlent agréablement la danse par couple à la danse collective, selon des transitions que l'on ne rencontre que dans ces sortes de danses.
>
> .....
>
> Ces danses anglaises reposent sur le principe que tous ceux qui en ont envie peuvent y prendre part, principe bien anglais par son caractère démocratique.[13]

Comme pour la fête ou le jeu, les contredanses qui nous intéressent se soumettent à des contraintes temporelles et locales bien spécifiées par l'image. Ainsi, que ce soit dans la gravure de Massicotte, *Une veillée d'autrefois* (fig. 7), dans l'aquarelle d'Henri Julien, *La danse chez Batissette Augé* (fig. 8), ou dans d'autres scènes analogues, les danses canadiennes sont toutes situées à l'intérieur de grandes cuisines de campagne transformées en salles de danse. Elles réunissent un nombre imposant de figurants qui, autour du foyer, à l'abri de l'hiver, regardent les danseurs en attendant leur tour. Le plancher, enjeu de la danse, est constamment visible, de même que les pieds des danseurs. Le moment se livre par l'éclairage des lampes et une horloge, bien en vue, arrête le soir de chacune de ces images.

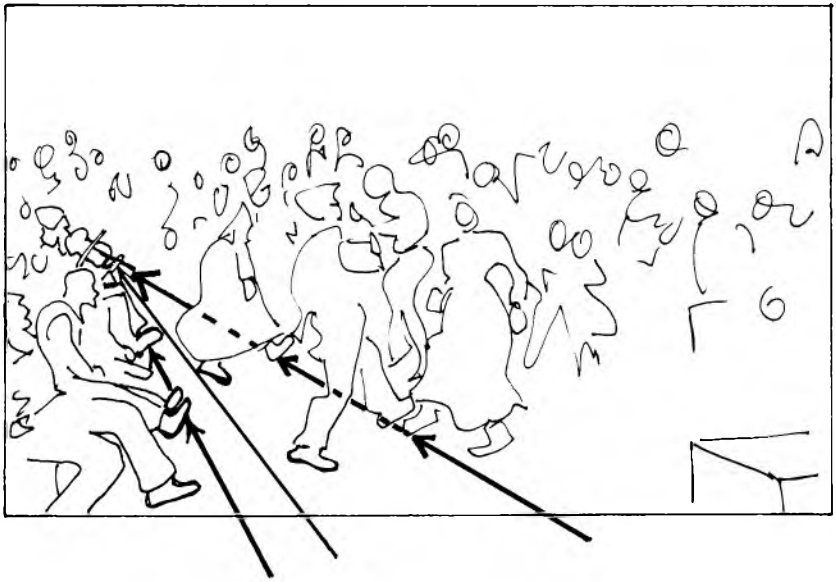
Pour sa part, le violoneux demeure coincé dans un angle extrême à droite ou à gauche de l'œuvre. Mais il faut se rendre compte qu'un chemin oblique s'ouvre du bas de l'œuvre jusqu'à lui. Quand, dans une image, l'oblique est ascendante de gauche à droite, elle est facile à monter, conformément aux règles connues de la physiologie de la perception.[14] La détente exprimée par l'attitude du violoneux de Massicotte correspond bien à l'aboutissement de cette montée facile pour l'œil. En revanche, une ascension de droite à gauche exige un effort de la part du spectateur. Aussi est-il plus difficile d'accéder au violoneux de Julien, à cause de cette orientation oblique mais encore

---

12. Guilcher, Jean-Michel. *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris, Mouton, 1969, p. 14.

13. Nettl, Paul. *Op. cit.*, p. 120.

14. Voir à ce sujet l'article de Meyer Schapiro. « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », *Critique*, Paris, Minuit, Août-Septembre 1973, (n° 315-316), pp. 843-866.



La montée difficile de droite à gauche vers le violoneux de *La danse chez Batissette Augé* d'Henri Julien.

en raison des divers obstacles posés sur le parcours. Ici, l'agrément du musicien n'est pas plus évident que celui des danseurs. Cela s'explique peut-être par le fait que Julien illustre avec ce dessin un moment de tension dans l'histoire de la Chasse-Galerie. Quoi qu'il en soit, c'est le violoneux qui anime le cœur de ces dances. Il est un peu le célébrant du rituel de la fête. Et, règle générale, dans ces images, il y a de l'entrain et de la bonne humeur.

L'esquisse *La danse villageoise* d'Henri Julien (fig. 9) montre une figure de contredanse morcelée, car les personnages, se tenant par la main, se dirigent certainement vers d'autres danseurs. Il s'agirait vraisemblablement d'un détail de la scène précédente, aquarelle datée de 1891. Cela se vérifie quand on inverse l'image. Le point de vue du peintre a évidemment changé, la violoneux aussi. Il arrivait souvent qu'au cours d'une même soirée, plusieurs violoneux alternent. La veillée pouvait ainsi durer longtemps !

Déchiffrer avec certitude les sortes de contredanse à partir des œuvres des artistes relève presque de l'utopie. Il faut compter avec les exigences de la figuration dans l'espace plastique et du moment choisi pour cette figuration ; compter aussi avec la fantaisie du peintre, son talent à reproduire plus ou moins exactement, sa connaissance relative du pas représenté et en outre avec l'évolution

sémantique qui fait qu'on utilise les mêmes noms dans des sens légèrement différents... Même la musique n'est pas fixe. Celle de la contredanse ressemble à un pot-pourri dont la structure rythmique passe tour à tour du pair à l'impair.[15] On mentionne dans *Le système complet de la contredanse anglaise* qu'on peut danser pendant une heure ou seulement pendant cinq minutes sur une même musique. Il y est dit qu'une danse peut être exécutée sur un air de quarante mesures ou de huit, qu'elle peut finir sur le premier temps d'une mélodie plutôt que sur le dernier, que les « pas écossais » peuvent être dansés sur un air irlandais et vice versa.[16] Autant de liberté sur le plan musical des contredanses s'ajoute en quelque sorte à la façon de les danser.

Aussi, il n'est pas certain du tout que deux couples qui forment un carré (de l'italien squadra) dansent vraiment un quadrille. Guilcher dit que le quadrille est une danse en carré comme la contredanse française dansée sur le plan carré dont il constitue le prolongement. La contredanse anglaise, elle, maintient son monde en double colonne. Un peu comme dans *Le bal des noces* (fig. 10), dessin anonyme de 1920, où un troisième couple, au fond de l'image, discute en attendant de reprendre à son tour les figures de la danse. Ce phénomène est fréquent surtout quand il y a beaucoup de danseurs. Il ne faut pas croire que les couples se désintéressent alors de l'activité dansée, mais ils en profitent pour faire mieux connaissance... *Le bal*, fusain d'Ozias Leduc (fig. 11), parce qu'il met en scène quatre couples pourrait bien être un rigaudon, danse française qu'on tenait « pour une des danses les plus vives, mais les érudits ne s'accordent pas sur la manière dont on l'exécutait. Aujourd'hui, on le rencontre en France sous forme de danse par couples, suivie de pantomimes. »[17] On croit que le nom aurait survécu à la danse elle-même. Ce qui expliquerait les confusions à propos de son exécution. La soirée dansante, telle que dessinée par Leduc, emploie deux violoneux, confortablement installés sur la table de la cuisine. À nouveau, on voit le plancher, les pieds en mouvement et la piste dégagée au bas du dessin.

Jusqu'ici, les tentatives d'identification des danses s'appuient sur les seules données à peu près quantifiables comme le nombre de participants et leur localisation dans l'espace chorégraphique. Le mouvement devrait aussi entrer en ligne de compte. Mais alors les

---

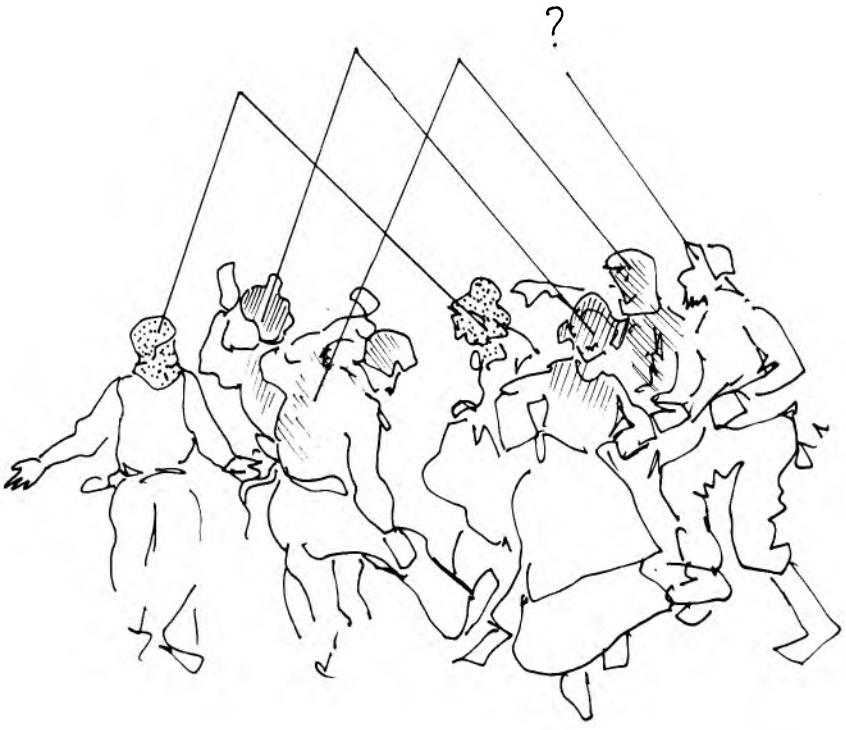
15. Nettl, Paul. *Op. cit.*, p. 122.

16. Wilson, Thomas. *The Complete System of English Country Dancing*, London, Sherwood, Neely and Jones, c. 1825, pp. 6-7 (traduction libre).

17. Nettl, Paul. *Op. cit.*, p. 100.

danseurs de Leduc n'ont ni le feu sacré ni cette ardeur du mouvement qu'on voudrait capter dans une danse dite « vive » comme le rigaudon. À moins que ce ne soit le choix du peintre de doser les élans et de réduire le tempo...

Finalement, si on s'en tient au mouvement, c'est peut-être *Le cotillon* de Julien (fig. 12) qui est le plus un rigaudon ! Mais, il faut admettre que le seul critère de la « vivacité » est faible pour identifier ce rigaudon dont, au surplus, on ignore l'exécution. Le cotillon, lui, est connu au milieu du XVIIIe siècle comme une danse figurée exécutée en rondeau, c'est-à-dire dans une alternance de couplets avec un refrain, comme pour la chanson populaire. Les danseurs, regroupés en quatre couples, sont alors disposés en croix, font des saluts en tournant puis exécutent leurs figures-refrain, avant de reprendre leur place initiale. Le cotillon comporte un nombre incalculable de tours.



Les couples du *Cotillon* d'Henri Julien.

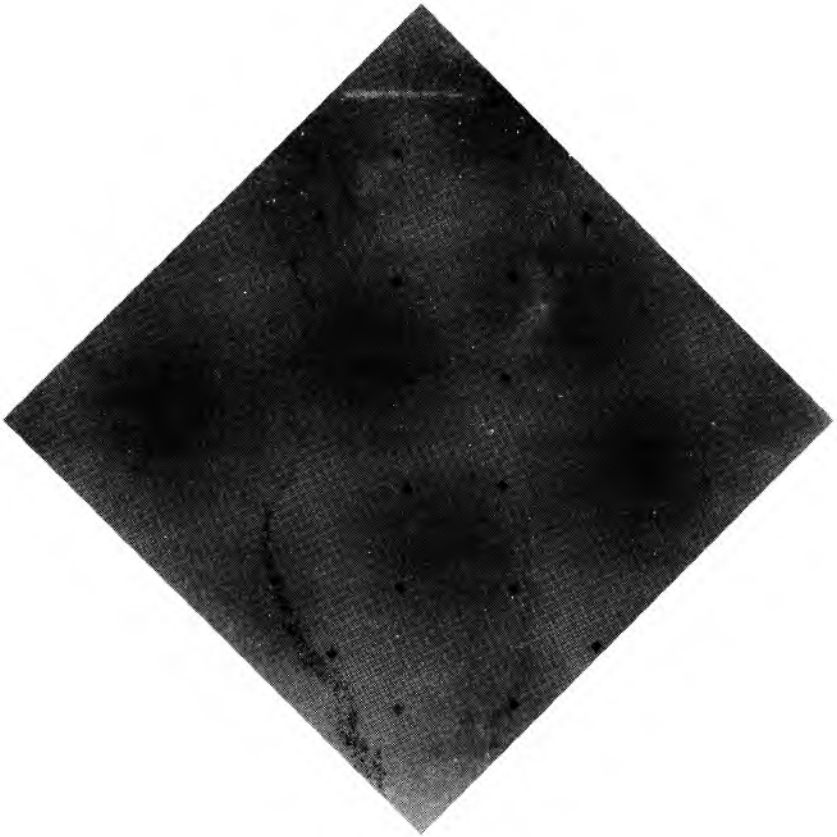
Curt Sachs ajoute qu'il est souvent le prétexte à une distribution de souvenirs de la part de l'hôtesse et devient parfois un véritable jeu de gages. Ici, on peut noter qu'il manque une partenaire à la danse.

Oubli ? Incompréhension ? Libre fantaisie de l'artiste dans sa représentation ?.. Le violoneux de l'image reste attentif aux danseurs qui lui dictent ses notes. Il semble leur être nécessaire comme ceux-ci complètent sa musique. La composition triangulaire du dessin tourbillonne comme le ferait une vraie toupie. Cette fête est exubérance de gestes et de rires, et c'est peut-être ce qui importe, au fond.

L'attrait naturel des Canadiens français pour la danse a été, plus d'une fois, mentionné par les chroniqueurs étrangers au cours des XVIIIe et XIXe siècles. Or ceux-ci (Thomas Anburey, Pehr Kalm, John Lambert ou Isaac Weld), dans leurs textes comme dans leurs images, ne parlent que des Canadiens français : on ne trouve pas d'équivalent réel du côté anglais. Les Julien, Massicotte, Leduc, les Duncan, Heriot, Napier et Warre expriment donc dans leurs dessins, avec le plaisir de danser, le goût fondamental du peuple canadien-français pour la fête, le sens du groupe, la sociabilité. Les mains liées inscrivent les rondes dansées dans l'horizontalité de l'image. Et ce profond dynamisme qui surgit de la danse de couple (contredanse) propose le triangle en équilibre sur sa pointe : oscillations visuelles/sonorités modulantes. Le violoneux occupe le plus souvent une des pointes latérales de ce triangle. Il se fait l'intermédiaire entre la danse et nous, devant l'image. Le musicien au service de la fête nous en offre aussi la représentation. Créateur à sa manière, il est un peu le double du peintre. Dans l'ensemble, on peut dire que la musique et la danse de nos images révèlent plus de liberté que d'exactitude : le plaisir prime à l'exécution technique.

Qu'il nous soit permis de présenter en conclusion la *danse carrée bleu pour vert*, de Yves Gaucher, diagramme impossible pour le connaisseur de la danse mais suffisamment suggestif pour le profane. Ce double caractère ouvre peut-être une éventualité de sens mais l'interrogation ramène l'œil du spectateur à la réalité du tableau comme objet plutôt que comme contenu figuré. Bien que liée à notre actuelle préoccupation, il s'agit là d'une autre piste où nos pas (dansés ou non) pourraient se diriger...

Université du Québec à Montréal
Montréal, Québec

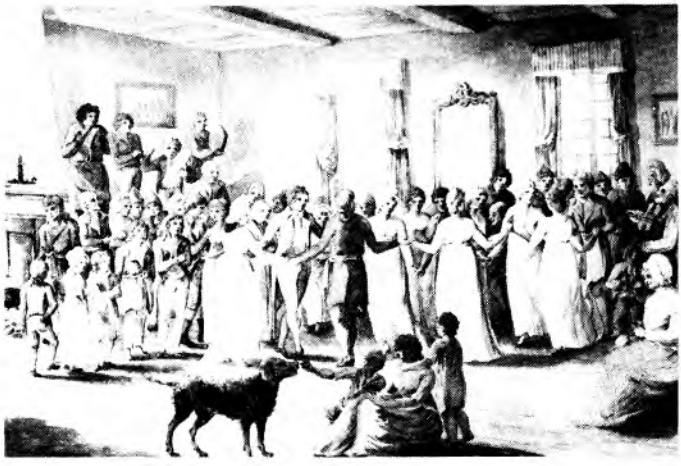


Yves Gaucher, (1934-)
Danse carrée : bleu pour vert
Huile sur toile/ Oil on canvas
76,2 x 76,2 (diagonale/diagonal)
« Gaucher 64 »
1964
Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada/National Gallery of Canada (14758)

Abstract

The representation of dancing, in Canadian art, gives more than historical or ethnographic information : it points out the pleasure of dancing. It also could be understood as a combination between music and visual arts. We can classify this iconographic documentation about dancing in two different groups : the linear and horizontal structure as found in several of Heriot's drawings and the triangular one as found in Duncan's, Julien's, Leduc's and Massicotte's works. Each group of pictures states a specific problem of association between the fiddler and the dancers, music and movement.

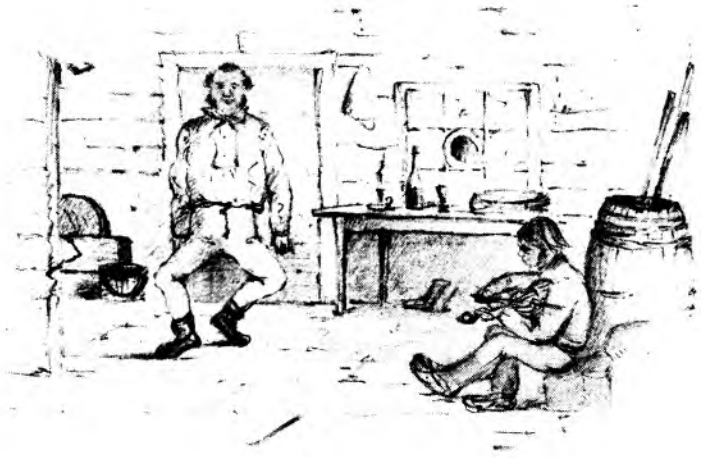
The paradoxical character of the representation of dancing is that the movement is fixed at a given time and limited in itself by the artist's point of view. On the other hand, can we really believe the painter ? Often, his creative approach is more eccentric than factual. So, it seems difficult to determine precisely the step represented in these pictures or the name of the dance illustrated. At least, we can say, as several writers of the 19th Century observed and as the pictures show us, that French Canadian people like dancing very much. It was, probably, the most important thing to discover.



1. HERIOT, George (1759-1839)
Le bal au château Saint-Louis, 1801
Aquarelle et crayon/Watercolour and pencil
24,7 x 36,8
« Geo. Heriot »
Ottawa, Archives publiques du Canada/Public Archives of Canada (C 40)

2. HERIOT, George (1759-1839)
La danse ronde
Aquatinte colorée à la main/Hand-etched aquatint
23,7 x 36,5
Gravée par/Engraved by J.C. Stadler
Ottawa, Archives publiques du Canada/Public Archives of Canada (C 251)

3. HERIOT, George (1759-1839)
Le menuet des Canadiens, 1807
Aquatinte colorée à la main/Hand-etched aquatint
Gravée par/Engraved by J.C. Stadler
Ottawa, Archives publiques du Canada/Public Archives of Canada (C 252)



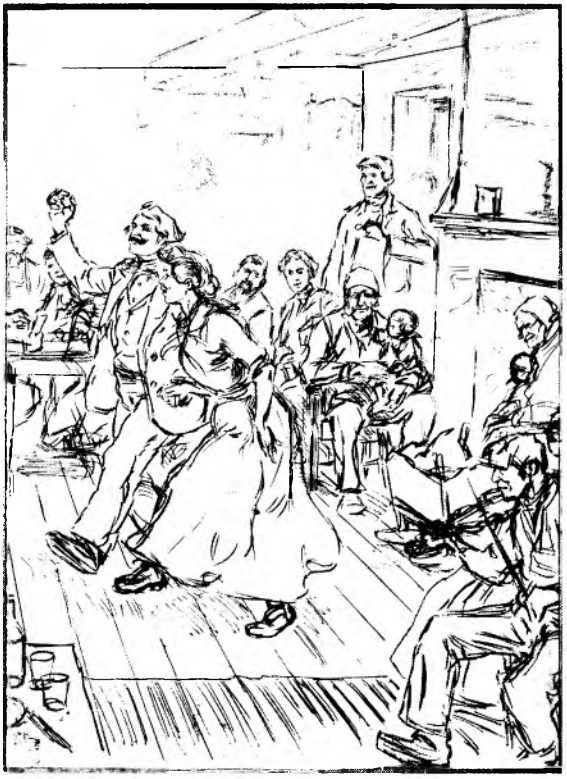
4. NAPIER, William Henry Edward (1830-1894)
Jigman and man playing violin. Du cahier de croquis de Napier/From sketch book of Napier
Crayon/Pencil
Toronto, Royal Ontario Museum (977.161.19)

5. WARRE, Henry James (1818/19-1898)
Ball in Oregon Territory, 1845
Crayon/Pencil
17,8 x 12,4
Ottawa, Archives publiques du Canada/Public Archives of Canada (C 34094)

6. DUNCAN, James (1806-1881)
Canadian Wedding
Aquarelle, gouache et crayon noir/Watercolour, gouache and black pencil
19,5 x 31
Toronto, Royal Ontario Museum (951.158.14)

7. MASSICOTTE, Edmond-Joseph (1875-1929)
Une veillée d'autrefois, 1915
Dessin, encre et lavis/Drawing, pen and ink, tinting
47,2 x 65,5
« Edmond Massicotte/1915 »
Québec, Musée du Québec (37-45 D)

8. JULIEN, Henri (1852-1908)
La danse chez Batissette Augé, vers 1891
Dessin à la plume et lavis/Drawing, pen and ink, tinting
« H. Julien »
Québec, Musée du Québec, (34-603 D)



9. JULIEN, Henri (1852-1908)
La danse villageoise
Encre/Pen and ink
40 x 28,4
Montréal, Musée McCord/McCord Museum (M 20772)
(image inversée)

10. ANONYME/ANONYMOUS
Le bal des noces
Paru dans/Published in : *La Presse*, 11 septembre 1920 et dans/and in *Almanach du peuple*,1925

11. LEDUC, Ozias (1864-1955)
Le bal, 1899
Fusain sur papier vergé/Charcoal on laid paper
32,8 x 47,3
Tiré de/From Ernest Choquette : *Claude Paysan*, Montréal, Bishop, 1899

12. JULIEN, Henri (1852-1908)
Le cotillon
Illustration pour/for : Louis Fréchette, « Le diable des forges », *Almanach du peuple*, 1904

13. Attr. à/to : BOURGAULT, André (1898-1958)
Saint-Jean-Port-Joli, Québec
Danse canadienne
Bois polychrome/Polychrome wood
1,10 x 45
Tirée de/Published in : *Trésors d'art populaire québécois/Folk Art Treasures of Quebec*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, (1980)