

La danse moderne au Québec Autour d'un témoignage de Jeanne Renaud

Denis Marleau

Numéro 32 (3), 1984

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28477ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marleau, D. (1984). La danse moderne au Québec : autour d'un témoignage de Jeanne Renaud. *Jeu*, (32), 43–48.

la danse moderne au québec: autour d'un témoignage de jeanne renaud*



Monique Giard et Daniel Soulières dans *Et à la nuit, à la nuit*, chorégraphie de Françoise Sullivan présentée au Tritorium en 1971. « Car ce qui importe avant tout, c'est que les émotions qui ont créé les rythmes et le style dans lequel ils ont pris formes, se retrouvent dans leur représentation plastique et que le même frisson de vie les anime. » (Extrait de « la Danse et l'Espoir », contribution de Françoise Sullivan au *Refus global*.)
Photo: David Moore.

L'histoire de la danse nous apprend que l'expression *modern dance* a été utilisée pour la première fois en avril 1926. Ce vocable qualifiait les travaux de cette grande artiste américaine, Martha Graham. Cette nouvelle forme de danse élaborée aux États-Unis, au début du vingtième siècle, se répandra rapidement et avec une

*L'article suivant, consacré à l'évolution de la danse moderne au Québec, a pour éléments d'information une source principale, soit l'entretien que j'ai eu avec madame Jeanne Renaud. Je tiens à la remercier pour sa précieuse collaboration. Jeanne Renaud a fondé en 1966 le Groupe de la Place Royale. Actuellement, elle est conseillère du vice-doyen des arts et responsable de la mise sur pied d'un nouveau certificat en arts multidisciplinaires à l'U.Q.A.M.

incroyable vitalité. Aujourd'hui, au Québec, à voir la diversité des courants et des manifestations qui émergent de cet art, on serait tenté de rédiger une histoire à rebours, à contre-courant: qui commencerait par la *most modern dance*¹ pour aboutir à . . . À quoi? À qui? Malheureusement, peu d'écrits ont été publiés sur la création québécoise en danse, qui reste, encore de nos jours, l'enfant pauvre de l'analyse et de la critique.² La tâche d'un repérage «généalogique» s'imposait, si incomplet soit-il . . . Aussi, l'interprétation de Jeanne Renaud nous offre-t-elle des points de vue légitimes et de nouvelles clefs pour comprendre ce phénomène: l'évolution de la danse moderne au Québec.

Il est difficile de définir d'une manière exhaustive les événements qui ont contribué à l'implantation de la danse moderne au Québec. Chaque artiste est porté à les identifier et à les juger selon ses options, ses propres recherches et ses expériences de création. Au risque de simplifier les choses, on peut tout de même dire qu'avec la génération du *Refus global* commence une étape déterminante pour la danse moderne au Québec. À cette époque, il y avait aussi un professeur de danse très engagé, Elsie Solomon, et sûrement d'autres artistes mais, pour les retracer, il faudrait faire une recherche historique.³

le refus global — 1948

Le *Refus global* a été un moment important pour la danse, comme pour la littérature et la peinture. Françoise Sullivan⁴, Jeanne Renaud et, plus tard, Françoise Riopelle, ont réalisé alors des spectacles qui se démarquaient du système classique par l'utilisation (plutôt intuitive) d'un nouveau vocabulaire.

À cette époque, nous n'étions pas danseurs pour créer sciemment des nouvelles techniques ou pour élaborer des principes . . . En fait, la danse était pour nous le support privilégié à notre création, à notre besoin d'expression.

L'inspiration puisait ses sources chez les poètes, les musiciens, les peintres. Par exemple, Jean-Paul Mousseau et Jean-Paul Riopelle ont créé des costumes et des décors pour leurs spectacles de danse. Pendant cette période, ce qui reliait entre eux les créateurs du *Refus global*, c'était un sentiment de révolte contre un ordre politique, social et religieux solidement établi, et bien peu tolérant envers toute dérogation.

Actuellement, la danse-théâtre au Québec recoupe quelques-unes des préoccupations de l'époque automatiste. Entre autres, cette sensibilité aux fluctuations du monde moderne, ce goût de l'événement fortuit et du dérisoire. Une oeuvre réalisée en 1946 par Jeanne Renaud, *Un monsieur me suit dans la rue*, évoque, par exemple, l'approche d'un Daniel Léveillé ou d'un Paul-André Fortier.

1. *Most Modern* est un spectacle de danse qui a été présenté en 1984. Le programme comprenait les premières oeuvres chorégraphiques des danseurs indépendants Ginette Laurin, Louise Bédard et Daniel Soulières.

2. Madame Iro Tembeck donne un cours sur l'histoire de la danse au Module d'art dramatique et de danse à l'U.Q.A.M. C'est déjà ça.

3. Les propos en encadré sont de Jeanne Renaud.

4. Françoise Sullivan est à la fois peintre, sculpeuse et chorégraphe. Après avoir étudié à l'École des Beaux-Arts de Montréal, elle poursuit des études en danse à New York, en 1946-1947, chez Franzisca Boas qui enseignait la technique de Mary Wigman et de Rudolf Van Laban. Elle écrit en 1948 *la Danse et l'Espoir*, qui sera publié dans *Refus global*, dont elle est une des signataires. Actuellement, elle est professeure au Département des arts visuels et de la danse à l'Université Concordia, tout en poursuivant ses activités artistiques.

Autrefois, comme de nos jours, les oeuvres des créateurs étaient le plus souvent le reflet de leurs expériences de vie et de leurs découvertes. L'idée de cette pièce m'était venue pendant l'audition d'une chanson d'Édith Piaf que j'entendais pour la première fois. Cette pièce avait une résonance féministe, ce qui était assez inconscient de ma part et assez inusité, compte tenu du contexte des années quarante.

Après le *Refus global*, il y eut une période de recherches et d'explorations. Pour échapper au climat culturel brimant du Québec d'alors, quelques artistes travaillaient aux États-Unis ou en Europe. En 1952, à Paris, Jeanne Renaud créait une pièce avec la participation du compositeur Pierre Mercure. Pendant la représentation, le peintre Riopelle eut l'idée d'intégrer à la projection de diapositives ses propres cheveux qu'il arrachait de sa tête.

Riopelle voulait transformer l'élément de ce spectacle qui lui paraissait statique. Ça bougeait, ça fondait pour créer en fin de compte un environnement très mouvant, et avec le résultat que j'avais pensé éliminer la danse. Cette expérience rejoint celles d'art conceptuel vingt ans plus tard!

De son côté, Françoise Riopelle⁵ poursuivait ses recherches. Si, au départ, elle ne pensait pas essentiellement « danse », c'était tout de même son moyen d'expression privilégié. Elle s'intéressait alors à l'utilisation des objets, des éclairages, des couleurs. Parfois, elle recourait, pour ses spectacles, à des comédiens. Selon Jeanne Renaud, ses travaux en appelaient de plus en plus à des formes calculées, cérébrales. Ce qui laissait présager chez nous l'apparition de la danse abstraite.

Ainsi, dans les conditions socio-culturelles particulières au Québec, s'est dégagé un premier mouvement de collaboration entre la danse, les arts visuels et la musique. Pour établir un parallèle, c'est autour des années cinquante qu'aux États-Unis triomphait l'idée d'un enrichissement mutuel, à partir des expérimentations de chacune de ces disciplines, avec la rencontre multidisciplinaire de Cage, de Cunningham et de Rauschenberg. Ce phénomène se concrétisera par la suite avec les courants d'art minimaliste, d'art conceptuel et de la performance. Fait à noter, en 1961 à Montréal, Merce Cunningham créait pour Radio-Canada *Suite de danses*, sur une musique de Serge Garant, ainsi que *Aeron* sur une musique de John Cage, à la Comédie-Canadienne.

le groupe de la place royale — 1966

De retour d'Europe où elle a enseigné à l'American Club de Paris, Jeanne Renaud, préoccupée de plus en plus par des problèmes techniques, éprouve le besoin d'agrandir son champ d'expérience de créatrice.

Il serait bien osé de prétendre que nous étions parfaitement conscients des moyens que nous prenions pour nous exprimer en danse.

Après quelques années de travail conjoint avec Françoise Riopelle, Jeanne Renaud fonde, avec Peter Boneham, en 1966, le Groupe de la Place Royale et son école, dont

5. Françoise Riopelle: chorégraphe, elle signe en 1948 le *Refus global*. Elle fonde avec Jeanne Renaud l'École de danse moderne de Montréal en 1961. Elle participe également au Festival de musique et de danse actuelle, organisé par Pierre Mercure en 1961. Elle est la seule chorégraphe québécoise à se produire lors de cet événement auquel participent Alwin Nikolais, Merce Cunningham et James Waring. Elle a aussi été professeure au Module d'art dramatique à l'U.Q.A.M.





Ginette Laurin et Michèle Fèbvre dans *Hiérophanie II*, de Françoise Sullivan (1979). « Par l'automatisme, le danseur retrouve les localisations du corps; suivant la puissance et le dynamisme propre de son individu, son oeuvre personnelle est générale. Ce côté affectif [...] se localise non seulement sur des points déterminés du corps humain, mais le pousse dans le temps, l'espace, la pesanteur, réunit des groupements, modifie tout de son inflexion. » (Extrait de « la Danse et l'Espoir », dans *Refus global*.)

est issu le créateur Jean-Pierre Perreault. Dans cette compagnie, les danseurs étaient initiés à un vocabulaire propre à leur moyen d'expression. Pendant un certain temps, le langage des oeuvres a favorisé une gestuelle abstraite évoluant dans l'espace et qui tenait compte des autres formes d'art venant s'intégrer aux créations du Groupe de la Place Royale. Parallèlement, les interprètes et les musiciens expérimentaient l'utilisation de la voix. Ainsi, Jeanne Renaud commanda des oeuvres à Gilles Tremblay et à Serge Garant, entre autres compositeurs. Par ces nouvelles approches en danse, les créations du Groupe se sont de plus en plus stylisées. Puis, avant de quitter la compagnie, la directrice, fatiguée de cette recherche formelle, décida d'ouvrir la danse sur le théâtre.

Je ressentais une certaine frustration à cause du manque d'expression des visages des danseurs. De plus en plus, je voyais leurs mouvements devenir gratuits et sans intention. Et j'ai cherché à attirer le théâtre à mon secours.

En fait, il faudra attendre cette jeune génération de créateurs (Édouard Lock, Paul-André Fortier, Ginette Laurin, Daniel Léveillé) pour que s'exprime sensiblement, mais à des degrés différents, cette ouverture de la danse à la théâtralité. Ces créateurs ont pour la plupart acquis leur formation à Nouvelle Aire, dirigée par Martine Époque, et se sont par la suite dégagés du formalisme abstrait qui caractérisait les productions de cette compagnie.

« Le danseur doit donc libérer les énergies de son corps, par les gestes spontanés qui lui seront dictés. Il y parviendra en se mettant lui-même dans un état de réceptivité à la manière du médium. Par la violence et par la force en jeu, il peut atteindre jusqu'aux trances et touchera aux points magiques. » L'auteure de ces lignes (parues dans *Refus global*), Françoise Sullivan, interprète ici une chorégraphie qu'elle a créée en 1949, *Black and Tan*, sur une musique de Duke Ellington. Le costume était du peintre Jean-Paul Mousseau. Photo: Louise Perrier.

la danse actuelle

Avec ces jeunes créateurs, les manifestations artistiques en danse se sont diversifiées, chacun d'eux ayant développé une expression personnelle. Par exemple, les pièces de Paul-André Fortier, dont « le message est rarement sans équivoque » (J.R.), se démarquent nettement des pièces acrobatiques de Ginette Laurin ou d'Édouard Lock. Et le public y trouve son compte. Ce phénomène d'éclatement de la danse moderne au Québec a provoqué l'apparition d'un public plus exigeant et plus conscient des modalités de production qu'il ne l'était il y a dix ans. Même aux Grands Ballets Canadiens, le spectateur hésite maintenant à applaudir n'importe quels faits et gestes. Malgré ces changements, les modes de production en danse, souligne Jeanne Renaud, ont peu évolué. Encore aujourd'hui, on donne de trois à cinq représentations d'un spectacle qui peut avoir exigé deux mois de répétitions.

D'autres aspects de la danse moderne suscitent des questions. En l'occurrence, la relation créateur-interprète. Il semble qu'entre eux, la communication se soit rigidifiée. Le danseur est utilisé comme un instrument à la disposition du chorégraphe, de qui il incarne les fantasmes et illustre les concepts. Toutefois, il faudrait resituer dans l'histoire ces modalités de relation. Les exigences, les attentes du créateur vis-à-vis du danseur se modifient, parfois à son insu, au gré des courants de pensée et d'expression. Ainsi Jeanne Renaud perçoit une nouvelle tendance.

Dernièrement, à New York, j'ai eu ce sentiment que l'objet se substituait de plus en plus à l'interprète; comme à Montréal dans le spectacle de *La La La*, le public pouvait avoir l'impression que les danseurs étaient assimilés aux petits chiens qu'Édouard Lock avait placés sur scène. Je ne veux pas minimiser l'apport du chorégraphe. Mais j'ai la conviction que, sans cet interprète, le créateur est foutu. Et ce dernier ne s'en préoccupe pas assez. Il ne faut pas négliger cette dimension du travail d'un danseur: souvent, lorsqu'il est sur scène, il est le recréateur de l'oeuvre.

Autre trait distinctif: l'isolement du monde de la danse à l'égard des autres formes d'expression artistique.

À mon sens, et en regard de l'époque du *Refus global*, ce qui caractérise les créateurs et les danseurs d'aujourd'hui, c'est cette difficulté chez eux à se définir et à se situer par rapport aux divers courants de la création contemporaine. Incidemment, la danse a besoin d'élargir ses expériences, qui devraient aussi s'étendre au domaine de l'écriture.

Depuis quelques années, l'art de la danse, dans une impulsion formidable, a explosé. Du *Refus global* avec Françoise Sullivan, Jeanne Renaud et Françoise Riopelle, en passant par le Groupe de la Place Royale et Nouvelle Aire avec Martine Époque, jusqu'à l'émergence des chorégraphes indépendants avec Daniel Léveillé, Édouard Lock, Ginette Laurin, Jean-Pierre Perreault, Paul-André Fortier, etc., les courants se sont succédés et interpénétrés dans la confusion mais aussi dans la distinction. Et la danse actuelle, parce qu'elle est riche, n'évacue pas facilement ses propres contradictions. Et de plus, elle continue d'annoncer de nouvelles orientations qui obligeront le spectateur à « déterritorialiser » son jugement et sa perception historique.

denis marleau