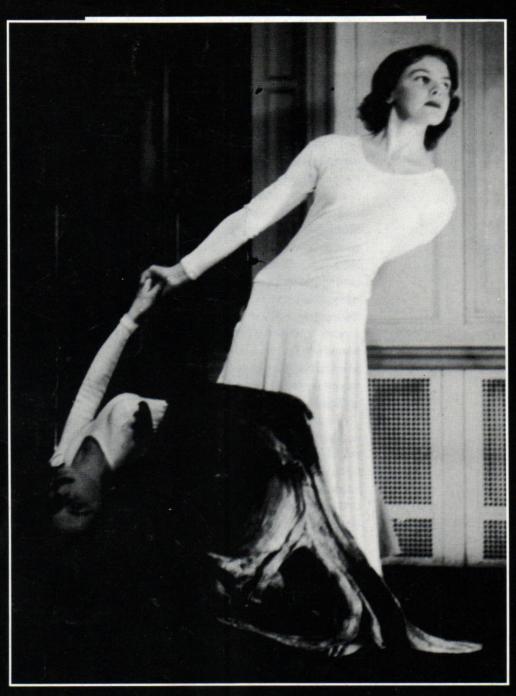
Récital de danse

FRANÇOISE SULLIVAN et JEANNE RENAUD



29, 30 avril et 1er mai 1988

LA VÉRITÉ DU SOUVENIR, C'EST LA PROMESSE

Jean Lacroix

À l'occasion du guarantième anniversaire du Refus global, le Musée d'art contemporain de Montréal organise divers événements qui ont pour but non pas tant de réanimer un passé figé dans la mémoire que de nous exposer à un dynamisme que nous percevons toujours à l'oeuvre. Notre propos n'est pas celui d'un hagiographe. Borduas serait le premier à s'en moquer. Nous n'avons pas davantage l'intention d'adopter une distance critique en analysant les retombées de l'explosion de 1948. Par des expositions, par un colloque et par un récital de danse de Ginette Boutin et Louise Bédard interprétant des chorégraphies de Jeanne Renaud et de Françoise Sullivan, nous espérons contribuer à relancer la poursuite d'objectifs dont la nécessité s'impose aujourd'hui avec non moins d'évidence qu'hier. Le Musée remercie tous ceux qui ont permis ces célébrations.

Le spectacle de danse que présente le Musée reprend le programme du récital de danse donné le 3 avril 1948 par Jeanne Renaud et Françoise Sullivan. Nous leur exprimons notre reconnaissance pour avoir autorisé cette reprise. Nous remercions également Madame Thérèse Renaud-Leduc de nous avoir autorisés à reproduire des extraits de Les Sables du Rêve et Madame Françoise Sullivan qui nous a permis de reprendre dans ce catalogue-souvenir des passages de La Danse et l'Espoir.

Deux professeures du Département de danse de l'Université du Québec à Montréal nous ont accordé chacune une étude critique. Iro Tembeck brosse une vue d'ensemble sur la danse théâtrale à l'époque de la parution du Refus global et Michèle Febvre présente une analyse de l'esthétique de la danse de Françoise Sullivan et Jeanne Renaud. L'une et l'autre nous rappellent l'importance de la danse dans l'éclatement idéologique survenu en 1948. Nous les en remercions.

Nos remerciements vont également à Monsieur Jean-Paul Mousseau qui a recréé les décors et les costumes et conçu les éclairages.

Nous voulons exprimer notre gratitude aux artistes-interprètes de ces chorégraphies, Louise Bédard et Ginette Boutin et à Thérèse Renaud-Leduc qui interprétera elle-même ses poèmes **Moi je suis de cette race rouge et épaisse...** élément d'une des chorégraphies de ce programme.

Enfin, nous voulons remercier Mesdames Lucette Bouchard et Suzanne Lemire qui ont organisé ces célébrations.

À nos amis, à ceux qui participeront à ces événements et apportent au Musée leur soutien, nous disons notre gratitude.

Marcel Brisebois

Directeur du Musée d'art contemporain de Montréal

Photo couverture

Françoise Sullivan et Jeanne Renaud dans **Dualité** lors d'une répétition du récital de danse du 3 avril 1948 à la Maison Ross. Photographe inconnu.

Récital de danse de

FRANÇOISE SULLIVAN ET JEANNE RENAUD

Maison Ross, 3 avril 1948

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

29, 30 avril et 1er mai 1988

Programme

Démons et merveilles

Le tendre et dangereux visage de l'amour

Gothique

chorégraphie: F. Sullivan

musique: J. Prévert

J. Prévert

danseuse:

G. Boutin

Dualité

chorégraphie: F. Sullivan

P. Mercure musique:

danseuses:

L. Bédard et G. Boutin

Déformité

chorégraphie: J. Renaud

danseuse:

L. Bédard

Black and tan

chorégraphie: F. Sullivan

musique:

D. Ellington

danseuse:

G. Boutin

- Pause -

La femme archaïque

chorégraphie: F. Sullivan

musique:

P. Mercure

danseuse:

G. Boutin

L'emprise

chorégraphie: J. Renaud

musique:

P. Mercure

danseuse:

L. Bédard

Dédale

chorégraphie: F. Sullivan

danseuse:

G. Boutin

«Moi je suis de cette race rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en mouvement.»

chorégraphie: F. Sullivan et J. Renaud

poème:

T. Leduc

danseuses:

G. Boutin et L. Bédard

Les costumes d'époque, la scène remontée et les éclairages: Jean-Paul Mousseau

Technique:

Michel Pétrin

Un merci spécial à André R. Martin, Superviseur de la discothèque et musicothèque de Radio-Canada qui a autorisé le transfert de la musique de Pierre Mercure.

<u>Globalement</u> NÔTRE...

On peut s'étonner aujourd'hui qu'il ait fallu connaître plusieurs décennies d'incompréhension, de tâtonnements dans la noirceur avant que la danse ait droit de cité comme art majeur, alors qu'une rupture fondamentale de l'idéologie et de la pratique de cet art s'opérait déjà au sein des Automatistes, au milieu des années quarante. Affirmation de l'autonomie de la danse, de sa spécificité qui ne doit rien à la littérature, qui se dégage de l'impérialisme musical, préfigurant déjà la danse d'aujourd'hui, annonçant les bouleversements de la «danse d'auteur».

S'il nous est difficile, à l'heure actuelle, de parler de cette danse pionnière de Françoise Sullivan et de Jeanne Renaud, qui demeure à demi-enfouie malgré les tentatives récentes pour la découvrir, il semble possible cependant d'en esquisser les contours, en toute modestie.

S'opposant à l'académisme de la danse classique, bien sûr – danse figée dans une tradition et un «bon goût» que les soubresauts jugés obscènes de Nijinsky avaient à peine ébranlés une trentaine d'années plus tôt – ces toutes jeunes femmes d'alors ne se reconnaissent pas non plus totalement dans les créations de Martha Graham qu'elles ont applaudies à New York vers 1946. Elles ont alors la conviction qu'il leur faut, elles aussi, trouver leur propre langage plutôt que de se laisser happer par cette tendance marquée d'une technique déjà très prégnante.

A New York, Françoise Sullivan choisit d'ailleurs de travailler auprès de Franziska Boas, fille du célèbre anthropologue Franz Boas et formée selon les principes de Mary Wigman et de Laban. Dans ces ateliers, elle s'initie à retrouver les mouvements naturels du corps, à expérimenter d'autres façons de se mouvoir, à se débarrasser de l'acquis gestuel stéréotypé pour «...remettre en action la surcharge expressive enclose dans le corps humain... et... redécouvrir, selon les besoins actuels, les vérités connues déjà d'anciennes peuplades primitives ou orientales et concrétisées dans les danses du féticheur nègre, du derviche tourneur ou du bateleur tibétain, s'adressant aux sens avec des moyens précis.»(1)

À New York toujours, Jeanne Renaud suit l'enseignement de Hanya Holme (qui avait fui l'Allemagne nazie) et de Mary Anthony, toutes deux disciples elles aussi de la grande Wigman. Un travail sans doute plus contrôlé que chez Boas sur le plan de la formation technique, mais fondé également sur une conception de la danse ouverte aux forces profondes de l'être et référant à l'unité fondamentale de l'humain. Mary Wigman n'écrivait-elle pas en effet que «...le souffle est un grand maître mystérieux qui règne inconnu et innommé au-dessus de toutes choses; qui commande les fonctions musculaires et articulaires; qui sait attiser la passion et amener la détente, exciter et retenir.»(2) Ce n'est plus une gestuelle codifiée qui mène le corps dansant, c'est le corps lui-même qui définit son mouvement, jouant sur la dynamique de forces opposées créant formes et textures indissociablement liées à leur rôle expressif.

Tout comme leurs premières oeuvres, l'expérience de formation que Sullivan et Renaud sont allées chercher s'enracine dans une conception de la danse comme expression de la vie, de la relation à l'univers social et politique, voire cosmique. Vision expressionniste, c'est le rejet de l'art pour l'art au profit d'une danse engagée «...à traduire l'intensité de la vie, les sentiments, les aspirations tant individuels que sociaux.»⁽³⁾

Mais ni chez Françoise Sullivan, ni chez Jeanne Renaud ce credo artistique ne se manifeste-t-il de façon littérale ou illustrative. Le mouvement dansé n'est pas donné pour mimer quelque réalité absente, mais il est animé du dedans de l'être, tout comme l'émotion vécue parcourt les muscles et les viscères.

En 1948, Françoise Sullivan crée Dédale, petit joyau chorégraphique qui, quarante années plus tard, n'en finit pas d'être actuel. Aucune anecdote à l'origine de la danse; c'est l'énergie du corps qui génère le mouvement jusqu'au paroxysme, avec la respiration comme seule partition sonore. Mouvements répétitifs et balancés qui ne sont pas sans évoquer bien sûr ceux des danses rituelles de possession où l'organique agit sur le psychique. Dédale constitue une sorte de trait d'union entre ces danses archaïques traditionnelles et la modernité chorégraphique et musicale des années soixante-dix, celle de Trisha Brown et de Steve Reich, pour ne citer qu'eux, déroulant à l'infini leurs séquences gestuelles, mélodiques et rythmiques, provoquant l'affect par l'accumulation de sensations. Mise en jeu d'un inconscient organique où la texture, la qualité, la force et la vitesse du mouvement n'illustrent rien, ne disent rien d'autre que ce qu'ils sont: l'émotion livrée «en direct» sans le relai d'une figuration quelconque.

Dans le travail chorégraphique de Sullivan de la fin des années quarante, il y a déjà tous les signes attachés à son oeuvre ultérieure; parmi eux, la circulation entre le passé et le présent, entre le permanent et le fugitif que l'on peut lire à même ses passages du pictural

⁽¹⁾ Sullivan, Françoise, **La danse et l'espoir**. Texte inséré à la suite du Refus Global, lancé le 9 août 1948 à La Librairie Tranquille. MTL

 ⁽²⁾ Wigman, Mary, Le langage de la danse. Traduction de J. Robinson. Éditions Papiers. 1986 (ED. originale 1963)
 (3) Sullivan, Françoise, op. cité.

au chorégraphique (l'éphémère par excellence) ou dans l'intégration, au sein de la danse, de vestiges archétypes de la femme, inspirés de la statuaire gothique (déhanchements, ports de bras et de mains dans **Gothique** de 49) ou, en 81, inspirés de statuettes paléolithiques (les déesses callipyges et **Et la nuit à la nuit**); plus que des citations de gestes ou de pas venus de traditions ancestrales, c'est une circularité qui s'installe, en dehors de tout exotisme, entre le féminin d'hier et celui d'aujourd'hui; travail de relais dans le continuum de la vie et de l'art, dans la mémoire qui nous sert d'histoire.

Accumulations de gestes, d'objets, de pierres; répétitions de gestes, d'événements. d'actions; cercles, tournoiements, spirales. labyrinthes; inclusions d'objets naturels (pierres, branches), d'objets culturels (théière, papiers), de gestes primitifs ou rituels: tous ces éléments semblent être les avatars, c'està-dire les formes diverses d'une recherche sur la mémoire: la mémoire archéologique rejoignant celle de l'inconscient, comme le soulignait David Moore(4); et les titres eux-mêmes réfèrent sans cesse à une dimension mythique, voire métaphysique de cette quête des origines et des liens avec le présent: Dédale, Gothique, Femmes archaïques, Credo. Hyérophanie, Et la nuit à la nuit...

Le travail chorégraphique de Jeanne Renaud de la même époque semble proche, dans ses prémisses, de celui de Françoise Sullivan: le terreau idéologique est commun. On voit apparaître, dans les créations qui nous sont encore accessibles, un corps dansant libéré des contraintes de techniques académiques, à l'écart d'une recherche purement formelle encore qu'on y sente, plus que chez sa consoeur, la survivance d'acquis gestuels propres à la danse, gestualité dansante que l'on retrouvera d'ailleurs tout au long de sa carrière chorégraphique. Jeanne Renaud demeure attachée à la beauté formelle d'une attitude, d'un jeté, d'un tour sans pour autant délaisser l'expressivité du mouvement. En 48 en effet. elle semble davantage concernée par l'urgence de lier la danse à la vie, à sa vie. Déformité, L'emprise, Un homme me suit dans la rue sont les réponses d'une très jeune femme qui connaît la solitude, l'angoisse de

la mort, la difficulté d'être. Sa danse est

porteuse de ses tensions psychiques: rétention du geste, concentration du corps avant l'explosion du saut qui délivre; course obsessive, circulaire, autour d'une corde pour jouer avec la mort, celle qu'on se donne, celle qu'on reçoit. Dans **Déformité**, lenteur du mouvement d'un corps habité de remous remontant à la surface pour déformer les lignes du visage, tiraillant les traits, opposant et tordant les parties du corps pour laisser voir l'innommable; peut-être celui entrevu un soir, sur le pont de Brooklyn, dans le corps d'un clochard figé dans la mort...

Sans doute, chez Jeanne Renaud, tout comme chez Sullivan, le parcours vers le produit final est-il porté par une sorte d'intuition de ce qui doit être, et dont elle connaît le sens a posteriori – quoigu'une thématique globale. de l'ordre de l'expérience affective et émotive. se dégage des premières créations. Expérience enfouie là aussi dans la mémoire, celle qui fait le tri des événements et celle du corps marqué de traces anciennes que la chorégraphe extrait d'elle-même pour créer le mouvement, le langage gestuel approprié à ses impulsions. Nulle intention narrative, nulle illustration musicale - les pièces sont d'abord concues sans musique - mais l'émotion déclencheur de mouvement; puis les deux se nourrissant mutuellement. La danse qu'elle crée possède, pour elle, les pouvoirs de l'exorcisme, une façon d'endiguer les peurs profondes, de se débarrasser des fantômes de l'enfance...

C'est de cette époque, sans nul doute, que Jeanne Renaud tirera la particularité de son travail - ancré déjà dans la collaboration avec d'autres artistes - qui trouvera son lieu privilégié avec la fondation du Groupe de la Place Royale (1966). Plus que tout autre, elle a maintenu et suscité l'intérêt et la collaboration d'artistes de toutes disciplines et, dès son retour de Paris à la fin des années 50, elle s'engagera résolument vers l'abstraction en danse, fascinée par les démarches des peintres abstraits, Molinari, Leduc, Riopelle, et attentive à celle des musiciens comme Stockhausen, Varèse, Boulez, Garant entre autres; elle fera de son groupe un des hauts lieux de la création contemporaine, affirmant dans ses spectacles l'autonomie de la danse, de la musique, de la scénographie, présentes ensemble non pour leur illustration réciproque mais pour leur chevauchement sensoriel.

Quarante ans plus tard on peut encore envier

que la danse se soit trouvée au coeur des rencontres passionnées des Automatistes, partie prenante d'une redéfinition de la fonction de l'art et de l'artiste dans la société et que Pierre Mercure, Jean-Paul Mousseau, Thérèse Renaud, Jean-Paul Riopelle se soient réunis autour de Jeanne Renaud et de Françoise Sullivan en ce 3 avril 1948 à la maison Ross à Montréal fait basculer l'histoire du côté de la mythologie!

Michèle Febvre

Professeure au Département de danse de l'UQAM

⁽⁴⁾ Moore, David, Françoise et l'espoir, dans Françoise Sullivan, Rétrospective, ministère des Affaires culturelles du Québec. 1981.

Extraits de LES SABLES DU RÊVE de Thérèse Renaud

Quelle disgrâce de race peut bien régner parmi les cristaux pour empêcher le reflet de l'eau!...
J'entends une voix qui m'appelle sans bruit dans les ombres mystérieuses des cratères.
O toi qui as dédaigné de me suivre dans mes déboires et mes rêves inoubliables pourquoi reviens-tu sans cesse me hanter et me tuer?
Toi qui n'as pu comprendre ma nature délicate de cheval brun, je te chasse et d'un grand geste de dégoût cette voix s'éteint.

Mais dans un éclat de rire:

«Tu peux parler à ton aise...

Moi je suis de cette race rouge et épaisse qui frôle les éruptions volcaniques et les cratères en mouvement.

Cette nuit en déambulant sur les nuages j'ai rencontré le jeune homme triste. Je lui ai présenté ma main de sang qu'il s'est abstenu de prendre.

Lui – Pourquoi est-tu venu troubler mes songes de clé fondant dans le soleil?

Moi – Parce que le cheval avec sa chevelure mêlée a bu le vin destiné aux lampes de feu. Lui – Pourquoi es-tu venu troubler mes songes de clé fondant dans le soleil?

Moi – Parce que la fumée a aveuglé les équilibristes.

Lui – Pourquoi as-tu regardé sans frémir ma jambe gauche se détacher et former le pont qui relie les âmes gaies aux âmes tristes? Moi – Parce que je savais que tu serais là. Alors le jeune homme triste me prit en éclatant de rire pour permettre aux astres de se voiler.

J'ai revêtu mes combinaisons de joie sauvage.

Qui crie?

Qui crie?

Je suis partie tenant un chat par la main... À sa hauteur inaccessible j'ai reconnu l'arbre aux mille chauves-souris.

Qui rit?

Mais qui rit?

J'ai continué jusqu'au bord d'un précipice escarpé...

À sa profondeur insondable j'ai compris la souffrance.

Qui sanglote?

Je veux savoir qui sanglote?...

Dans une coquille d'huître j'ai déposé ma tête. Les herbes ont courbé la cheville et moi je suis allée à la rencontre de trois voyageurs. L'un d'eux avait la main gantée. Ce gant représentait les plaintes du vent. Ils m'ont dit: «Viens avec nous. Le chemin est long et pénible mais au bout il y a une clairière avec des fleurs riantes dans le soleil et un ruisseau brillant dans la nuit.»

Renaud, Thérèse. Les Sables du Rêve [extraits], Montréal, Ateliers Saint-Joseph, 1946, (Les cahiers de la file indienne, no 3).



Extraits de

LA DANSE ET L'ESPOIR

de Françoise Sullivan
Publié dans REFUS GLOBAL, 1948

Avant tout la danse est un réflexe, une expression spontanée d'émotions vivement ressenties.

La danse atteint sa raison d'être, quand elle sait charmer le spectateur et le faire revenir par l'organisme, jusqu'aux plus subtiles notions. Pour en arriver là, il faut remettre en cause organiquement l'homme, ne pas craindre d'aller aussi loin que nécessaire dans l'exploration de sa personne entière.

On procède donc du dedans au dehors, c'està-dire de l'intérieur de l'homme à la matière extérieure, objet de l'art qu'il confronte.

Heureusement, il y a les besoins vitaux, forces irrésistibles; il y a l'espoir et puis, il y a la science qui ne doit pas s'isoler mais présider comme autrefois au culte et à la magie. Il faut que tout s'organise pour la libération, pour retrouver le vertige, l'amour.

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.

L'énergie cause le besoin, le besoin dicte les mouvements.

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.

Un univers est créé, tout un monde respire. Le spectateur assiste à une efflorescence de la vie qui se noue sous ses yeux.

Le spectacle doit agir sur lui, modifier quelque chose en lui. De là ressort son efficacité, toute sa magie.

Borduas, Paul-Émile. Refus Global [extraits], Shawinigan, Éd. A. Brochu, 1972.

Françoise Sullivan et Jeanne Renaud dans **Moi je suis de cette race rouge et épaisse...** lors d'une répétition du récital de danse du 3 avril 1948 à la Maison Ross. Photographe inconnu.





Françoise Sullivan et Jeanne Renaud dans **Dualité** lors d'une répétition du récital de danse du 3 avril 1948 à la Maison Ross. Photographe inconnu.

Montréal dansait-elle à l'aube DU REFUS GLOBAL?

Existait-il une danse théâtrale au Québec précédant l'avenement du Refus global? Le petit nombre d'historiens et de critiques qui se sont penchés sur le sujet situent généralement autour de 1948 année de la parution du Refus global - le point de départ d'une manifestation continue de professionnalisme en danse au Québec. Parmi ce recueil de textes incendiaires figure le premier écrit philosophique traitant de la danse. Ce texte fut d'ailleurs rédigé par Françoise Sullivan. La danse et l'espoir non seulement dénonce les pratiques désuètes de la danse d'alors, mais fait aussi appel à la spontanéité, aux mérites de l'inconscient et à un état de disponibilité, psychologique en tant que préludes nécessaires à la création chorégraphique. Ce texte fait l'objet d'une conférence quelques mois auparavant. S'inscrivant pleinement dans la foulée de la pensée automatiste, il est inclus dans le manifeste notoire.

Un écart de quatre générations

Signalons que la situation de la danse au Québec était bien particulière, même à cette époque; d'abord par rapport au reste du Canada et encore davantage si on la compare avec celle de nos voisins du sud qui disposaient déjà, en 1948, d'un héritage chorégraphique de quarante ans de danse moderne. Cet héritage remontait au travail d'Isadora Duncan, une idole célébrée des deux côtés de l'Atlantique pour avoir secoué le carcan esthétique du puritanisme victorien, répandu à travers l'empire britannique et dans une grande partie du monde occidental. Dans La danse et l'espoir. on retrouve plusieurs parallèles, non seulement avec la démarche chorégraphique duncanienne mais aussi avec ses écrits. Les retrouvailles d'un corps qui pendant trop longtemps a perdu son naturel et le rôle accordé à l'expression individualiste comme à l'improvisation créatrice figurent au nombre des thèmes récurrents chez ces deux pionnières de la danse moderne. L'une vient d'Amérique et l'autre oeuvre tout nouvellement au Québec. En poursuivant cette ligne de pensée, une «danse d'interprétation» vient à naître. Celle-ci se veut en communion parfaite avec l'environnement naturel - du moins parvient-on à la qualifier ainsi en comparant la série de photos qui documente La danse dans la neige, de Sullivan, avec le retour à la nature tel qu'illustré par Isadora.

Quarante ans séparent la démarche de Duncan de celle de Sullivan. Ce ressac est en fait un retard qu'accuse le Québec entier dans le domaine de l'art chorégraphique, non seulement en comparaison avec les États-Unis mais aussi avec le reste du Canada. Or ce déphasage souligne d'autant plus la particularité fondamentale de la danse québécoise. Jean-Paul Desbiens, mieux connu sous le pseudonyme du Frère Untel, résume admirablement ce creux de la culture québécoise en disant qu'ici c'est «un pays où l'on vit avec un retard de deux révolutions et demie: horloge d'Amérique, heure du Moyen-Âge».(1)

Singularité du Canada français

La problématique de la dualité culturelle que subit tout habitant montréalais soulève ou engendre la singularité socio-culturelle du Québec. Le Canadien français, étant surtout catholique, se trouve plus souvent qu'autrement dans divers contextes où il est soumis à la juridiction du clergé. En 1948, la Sainte Église catholique a l'hégémonie au Québec. La loi cléricale est en outre de type janséniste. Elle donne le ton en grande partie aux organismes d'État, à la plupart des établissements publics, et elle s'étend également à tous les domaines de l'éducation.

Avec l'idéal religieux chrétien, plus particulièrement catholique, la place réservée à la danse n'est guère reluisante au Québec, où elle se voit frappée d'anathème à plusieurs reprises depuis le dix-septième siècle. Cette situation perdure jusqu'à l'époque contemporaine, soit vers 1952, lorsque Mgr Paul-Émile Léger nuance enfin l'interdiction qui pèse sur de la pratique de la danse au Québec.⁽²⁾ À ce sujet, on pourrait ajouter que ce n'est sûrement pas par coïncidence que le diable figure aussi fréquemment dans le folklore québécois comme danseur incarnant le «Mal»!

Cette mentalité et ce mode de pensée plutôt discriminatoire à l'égard de la danse se retrouvent surtout chez les Canadiens français catholiques. Les anglophones du Québec, non catholiques, n'ont pas développé une telle mentalité. Ils ont échappé, pourrait-on dire, à une pareille «censure» de la danse. Ainsi quand surgissent tour à tour, en 1948 lors du Refus global, un éclatement idéologique, un bouillonnement intérieur et de surcroît une révolution dans les mentalités, ces censures socio-culturelles ou ces hiatus de société représentent les sentiments du peuple canadien-français. Voulant s'imprégner de modernité, ce dernier aspire à la sécularisation de sa province. Le Refus global se trouve au coeur de ces secousses et ruptures idéologiques symptomatiques d'une mentalité qui remet tout en question, une mentalité en pleine fermentation qui se confronte aux paradigmes de celle qui va lui succéder. D'abord par une oeuvre qui, dès sa parution en 1948, devient un mouvement qui exige une remise en question des mentalités. Il rehausse et souligne à la fois les quelques vagues successives d'anticléricalisme, de communisme et de syndicalisme mais surtout il vient confirmer la plus constante de toutes ces vagues, une qui demeure dans ce flux et reflux: celle du nationalisme.

Louis Caron, La Vie d'Artiste. Montréal: Éditions Boréal, 1987, p. 101

Au début de son processus de modernisation, le Québec amorce déjà la quête de son identité nationale, lors de l'éveil culturel entrepris vers 1930 – durant et suite à la crise économique qui a accablé la province de 1929 à 1937. Dans le rejet total de l'ordre établi découlant de ce processus et dans la recherche d'un nouveau modèle culturel typiquement québécois, on entrevoit les préludes de la future Révolution tranquille. En fait, un nouveau modèle culturel reste à forger.

«Une danse d'Écoles»

La querelle des Anciens et des Modernes n'a pas tellement affecté le «côté anglais» de la province, dont les mécènes soutiennent les institutions culturelles. Tel n'est pas le cas des francophones. L'Église catholique assume cette responsabilité, veillant à assurer l'existence des foyers culturels franco-catholiques. «Côté anglophone», en ce qui concerne l'art chorégraphique, un semi-professionnalisme est déjà présent à Montréal.

À l'époque du Refus global, Maurice Lacasse-Morenoff et Gérald Crevier sont les pionniers, de souche canadienne-française. de la danse montréalaise. La période la plus prolifique de la carrière de Maurice Lacasse se situe entre 1926 et 1951. Dès 1926 il entreprend cinq années consécutives de tournées aux États-Unis avec sa femme et partenaire Carmen Sierra. Ils apparaissent surtout dans les vaudevilles et les music-halls les plus connus d'Amérique du Nord. Durant ces années, plusieurs danseurs professionnels se produisent en effet dans des music-halls plutôt que dans les théâtres, qui sont peu disposés à produire des spectacles de danse. Ceci explique en partie pourquoi la légendaire Pavlova effectuait ses nombreuses tournées en Amérique du Nord précisément dans ces mêmes théâtres de vaudeville.

De retour à Montréal en 1931, Maurice Lacasse prend en main le studio de danse sociale que son père Adélard, alias Abondius Lacasse, avait ouvert dès 1895. Lacasse-Morenoff succombe, lors de sa série de tournées américaines, à l'influence de la mode d'alors qui consistait à russifier les noms de scène, du moins lorsqu'il y avait représentation chorégraphique. Cette pratique donnait une touche «Ballets russes» au spectacle. Une fois établi de nouveau à Montréal.

il décide d'ajouter l'enseignement du ballet classique au cursus de base de son école, dans laquelle figurent les danses sociales, les danses dites «modernes» et le jazz. Autodidacte (il a appris le ballet à l'aide de manuels techniques), Morenoff laisse sa marque en tant qu'interprète hors pair de la danse acrobatique et en tant que chorégraphe/scénarisateur des Variétés Lyriques, depuis leur début en 1936 jusqu'à leur disparition en 1951.

C'est au studio Lacasse-Morenoff que Fernand Nault et Rolland Lorrain étudient la danse classique avant d'aller faire carrière ailleurs. Nault devient danseur et maître de ballet à l'American Ballet Theatre pendant vingt et un ans avant de revenir dans son pays natal pour assumer la co-direction des Grands Ballets Canadiens, tandis que Rolland Lorrain danse pour le Ballet International du Marquis de Cuevas.

Vers une amorce de professionnalisme

Nous voyons donc qu'une première cuvée de danseurs non seulement de marque mais surtout d'origine canadienne-française fait son apparition à partir des années quarante. Leur première formation est assurée par Morenoff d'une part et par Crevier d'autre part. Outre le cas de Fernand Nault et de Rolland Lorrain. Andrée Millaire sera la première ballerine québécoise à faire carrière outre-mer. Après avoir été l'élève de Crevier et de Ruth Sorel (avec qui elle dansera), elle part rejoindre le London Festival Ballet, puis le groupe de la célèbre ballerine Rosella Hightower avant de revenir à Montréal en tant que soliste des Grands Ballets Canadiens. De son côté Jacques Delisle délaisse la compagnie de Crevier pour se joindre au Ballet Royal de Suède.

Contrairement à Morenoff, le profil de carrière de Gérald Crevier suit le cheminement à la fois d'un professeur de ballet et d'un chorégraphe, plutôt que celui d'un danseur. Grâce à lui, la première compagnie de ballet incorporée voit le jour. Les Ballets-Québec oeuvrent déjà sous ce nom en 1948, bien que leur charte ne soit officiellement incorporée qu'en 1949. D'ailleurs, leurs statuts sont rédigés avec l'aide de M. Sullivan, père de Françoise, qui pour sa part figure comme soliste de la compagnie lors des premières saisons.⁽³⁾ L'existence des Ballets-

Québec sera brève. Peut-on expliquer la fin de cette compagnie en 1951 par le fait que le Ballet National du Canada, nouvellement fondé à Toronto, accorde des contrats à six des danseurs de Crevier?

Par ailleurs, Jeanne Renaud participe aussi à ce courant artistique nouveau. Elle crée des chorégraphies et danse également dans les représentations qu'elle partage parfois avec Sullivan de 1946 à 1948. Lors du Refus global, elle est déjà installée à New York, où elle suit des cours. Elle ne sera donc pas au nombre des signataires, bien qu'elle s'inscrive dans cette même démarche innovatrice. Peu après, elle part pour Paris, tout comme plusieurs signataires du Refus global. C'est à Paris qu'auront lieu plusieurs autres manifestations chorégraphiques réalisées par Jeanne Renaud avec la collaboration de Jean-Paul Riopelle.

Le Refus global: impact retentissant ou agent de transition?

À la lumière de cet inventaire d'événements chorégraphiques montréalais, comment peut-on jauger l'impact du Refus global sur la danse?

À l'aube du manifeste, la danse académique vient à peine d'amorcer ses débuts professionnels dans la métropole québécoise. Il existe un pluralisme de «danse d'écoles», offrant différentes techniques et privilégiant autant le classique que le moderne. Par exemple en fait de danse classique, la méthode britannique R.A.D. (Royal Academy of Dancing) est enseignée chez Crevier, qui en est d'ailleurs le pionnier au Québec. Par contre, le classique, version Cecchetti, est plutôt l'apanage du studio d'Elizabeth Leese. En ce qui concerne la danse moderne, elle tend vraisemblablement vers un courant allemand latent, dont les adeptes et les disciples se regroupent autour d'Elizabeth Leese et de Ruth Sorel, deux autres pionnières anglophones, abreuvées aux sources mêmes de ce courant.

Les divers artisans de ces «danses d'écoles» se rallieront autour de l'avènement de la télévision en 1952, de façon sporadique au début mais éventuellement de manière plus constante. Le petit écran sert de noyau de diffusion à la danse plus traditionnelle durant les années cinquante, sensibilisant un nouveau public à cet art et provoquant indirectement la fondation des Grands Ballets Canadiens en 1958. Mais ceci devrait faire l'objet d'une autre histoire...

⁽³⁾ Propos recueillis le 16 mars 1988 en entretien avec Mme Suzanne Blier-Cantin qui siégeait au Conseil d'administration des Ballets-Québec.

En cette époque d'une «danse d'écoles» naissante, le Refus global met-il indirectement fin à tout cela? Suscite-t-il un glissement d'idéologies? Dans la course effrénée vers la modernisation du Québec, le geste posé par les signataires du Refus global est d'un symbolisme évident. Il rompt avec le passé, quel qu'il soit. La notion de l'individuation du discours devient de plus en plus prononcée. L'image de l'artiste que l'on véhicule désormais est celle d'un intellectuel contestataire et libérateur. Mais il est surtout question de québécité et de réappropriation de la culture. Par conséquent, le discours se québécisera, les démarches se personnaliseront. Il semble que l'émergence d'une nouvelle mosaïque culturelle en pleine effervescence vise à mettre en évidence un artiste plus marginal et à emprunter un regard non-conformiste. Face à ceci, qui la rend fragile, la «danse d'écoles» qui a cours ne peut plus représenter l'art chorégraphique du Canada français de l'époque. Par conséquent, son démantèlement s'annonce...

Dans le micro-univers de la danse innovatrice et à l'abri de toute tradition pré-établie. 1948 est effectivement un point tournant. Un fort courant de contestation du système et du code pré-établi s'installe peu à peu au sein des mentalités, y compris en danse. En fait. cet impact sera assimilé beaucoup plus tard, une fois que la portée du Refus global aura été étudiée par le milieu universitaire. Toutefois, cette rupture dans les idéologies, dans la culture et dans les mentalités au Québec aiguillonne dorénavant les créateurs vers un rejet de l'art chorégraphique venu d'ailleurs et imposé par d'autres. La danse et l'art en général se font militants et engagés. Vu sous cet angle, ce courant a donné naissance à une tradition particulière, une «tradition de non-tradition» c'est-àdire une quête constante d'innovations et une vision prospective de l'art.

Iro Tembeck

Professeure au Département de danse de l'UQAM

Récital de danse de Françoise Sullivan et Jeanne Renaud 1948-1988

Coordonnatrice de l'événement: Suzanne Lemire Rédaction des textes: Michèle Febvre et Iro Tembeck Conception graphique: Marie-Michèle Roy Révision des textes: Jean-Pierre Le Grand Dactylographie: Francine Parent Typographie: Typo Express Impression: Servi Copie

Cette publication est disponible en anglais. Pour l'obtenir, prière de s'adresser à la Direction des communications.

Cette publication a été conçue et réalisée par la Direction des communications. Le Musée d'art contemporain de Montréal est subventionné par le ministère des Affaires culturelles du Québec et bénéficie de la participation financière des Musées nationaux du Canada. Musée d'art contemporain de Montréal, 1988 Cité du Havre Québec, H3C 3R4 Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec 2e trimestre 1988 ISBN 2-550-18629-X

