

Fragments d'un discours sur la danse *ou* De l'expression de soi jusqu'à la disparition

Jocelyne Montpetit

Volume 43, Number 4 (254), November 2001

Danses

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32918ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Montpetit, J. (2001). Fragments d'un discours sur la danse *ou* De l'expression de soi jusqu'à la disparition. *Liberté*, 43(4), 8–16.

Fragments d'un discours sur la danse
ou
De l'expression de soi jusqu'à
la disparition du corps
Jocelyne Montpetit

J'aurais pu emprunter le titre de Roland Barthes et intituler ce texte *Fragments d'un discours amoureux* tant la danse fut pour moi comme un amant à découvrir. Mais comment écrire l'amour, comment le décrire, pénétrer ses nuances ? J'ai préféré répondre à cette question : qu'est-ce qui construit un artiste de la danse ? Quelles expériences déterminent ce qu'il est, ce qu'il devient ? Comment son corps absorbe-t-il ces expériences pour les traduire sur scène ? Quelles sont les prémices de l'acte de danser ?

Lorsque j'ai quitté pour la première fois le Québec, en 1976, afin de m'exiler en France pour étudier chez Étienne Decroux, j'avais emporté un seul livre avec moi. *Du spirituel dans l'art (et dans la peinture en particulier)* de Kandinsky. Puis en 1981, lors d'un deuxième exil, cette fois-ci au Japon

où je suis demeurée cinq ans, trois livres m'accompagnèrent : *Le livre de la pauvreté et de la mort* de Rilke, *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche et *L'Empire des signes* de Barthes. Ces livres, qui m'ont accompagnée dans la solitude de mes exils, furent d'une importance capitale dans mon façonnement d'artiste de la danse. J'appris, grâce à eux, qu'un artiste est aussi un être en formation, un être qui cherche, et que cette recherche de l'âme tente de prendre forme dans une expression. Mais qu'est-ce qui distingue l'expression de la danse de celle de la musique, de la peinture ou même du théâtre ? Une phrase de Rilke me vient en tête en guise de réponse : « danser, demandait Rilke, est-ce taire l'essence d'un cri ? »

FRAGMENT I

Duo à Tokyo avec Min Tanaka

Japon, octobre 1984

La veille de la première représentation de ce duo, j'étais allée dans la montagne tout près de Daïgo. Je connaissais bien cette campagne pour m'y être entraînée pendant de nombreuses années. C'est là que je fus obligée de passer quelques nuits, seule dans la forêt, dès mon arrivée à Tokyo en 1981. Cette épreuve faisait partie de l'entraînement de la compagnie de danse Maijuku dirigée par Min Tanaka, à laquelle je venais de me joindre. J'avais vécu sur cette montagne une forme d'initiation et j'étais restée en étroite relation avec elle. Durant ces nuits, mon corps n'a-t-il pas été confronté aux pires terreurs de l'enfance, alors que l'on se croit sous le guet d'un monstre, pour se voir ensuite apaisé

par la nature, celle-là même qui avait engendré toutes les frayeurs complices de mon imagination ?

J'étais donc revenue ici, comme à la source, apaiser ce trac immense dont je souffrais. J'étais revenue pour me confronter à nouveau à cette montagne ; j'y marchai toute la journée. C'était une splendide journée d'automne, emplie de cette odeur unique d'un mélange de terre humide et de vapeur, retrouvée nulle part ailleurs qu'au Japon. Je revois chaque geste et chaque état que je devais interpréter. Cette danse devait être celle de la mémoire. Mémoire de l'enfance, mémoire d'une grand-mère adorée dont je devais revêtir le spectre en guise de vêtement.

Conçue au départ comme un solo, ma danse devait exprimer un insatiable désir de fusion avec l'autre. Ce solo devint un duo à la demande de Tanaka, qui devait danser l'ombre, la tête enveloppée d'une cagoule. Je me demandais comment me connecter sincèrement à la mémoire de l'enfance. Comment confronter mon ombre interprétée par Min Tanaka, le maître avec qui j'étais venue étudier au Japon ? Comment rencontrer son énergie douce et virile ? La conscience qu'il avait de l'espace au-delà de la scène ?

Ce duo s'exécuta dans une grande fébrilité. Le passage à la mémoire de ma grand-mère devait avoir la qualité d'un prisme aux mille facettes. En répétition, Tanaka m'avait défendu de pleurer. Il m'avait conduite au-delà de l'émotion, là où l'émotion est contenue dans la chair. Lorsque l'ombre et moi, c'est-à-dire Tanaka et moi entrions en lutte, la danse se teintait d'érotisme et de mort. C'était comme si Eros et Thanatos s'étaient rencontrés. C'était aussi comme si je de-

vais symboliquement tuer le maître pour ensuite devenir la danseuse de moi-même et accéder à ma propre créativité. Le public fut témoin de cet étrange rituel.

FRAGMENT II

Représentation de *Lettre à un homme russe*, premier Festival de nouvelle danse en Russie

Volgograd, Russie, octobre 1994

Lettre à un homme russe est un solo que j'ai créé à Paris, à l'automne 1992. Ce fut une création douloureuse, physiquement et psychologiquement. Ce fut comme l'accouchement sur scène de mes contradictions dans l'amour. Je voulais exprimer le désir et son opposé, le don de soi et le rejet, l'érotisme et la mort *en traversant* la possession, la désintégration du moi et en terminant sur l'innocence, illustrée par la marche d'une première communiant.

J'ai dansé cette pièce pendant deux ans au Québec, mais aussi en Allemagne et en France ; le parcours de *Lettre à un homme russe* prit fin en Russie.

Par son style, cette danse était empreinte d'expressionnisme. Au Japon, j'avais travaillé avec Kazuo Ohno et Tatsumi Hijikata, qui eux-mêmes avaient été influencés par Mary Wigman et l'expressionnisme allemand. Tout au long de ce solo, le corps accumulait des contradictions entre ses organes : pieds vers la droite mais hanches vers la gauche ; doigts vers le ciel, mais poids du corps orienté vers la terre ; ainsi jusqu'à créer une disharmonie corporelle. Le corps traversait des états physiques et psychiques qui par

moments frôlaient la transe. Une fois ces états assumés, les mouvements pouvaient s'exécuter hors de toute volonté. Un passage, exécuté dans un amas de sel, était particulièrement éprouvant. J'y dansais la métamorphose d'une jeune fille aveugle en sorcière. Parfois le sel pénétrait mes narines, intensifiant ma soif sur scène.

Il y avait alors une pénurie de sel en Russie. Les organisateurs du festival s'étaient opposés à répandre des kilos de sel sur la scène alors qu'il n'y en avait pas sur les tables. Le matin même de la représentation, ils sont allés pelleter du sable sur le bord de la Volga et l'ont déposé sur la scène comme un ersatz de sel. Comme en temps de guerre.

J'avais, dans les prémices de cette pièce, longuement écouté les compositeurs russes, retenant pour la trame sonore de *Lettre à un homme russe* des compositeurs contemporains parmi lesquels Goubaïdoulina et Schnittke. J'avais visionné à répétition les films du cinéaste Tarkovski, qui compte parmi mes cinéastes préférés. Je m'étais également plongée dans la lecture de nombreux poètes russes, dont Akhmatova et Marina Tsvetaeva. Et j'avais profondément aimé un homme russe qui, alors que ce spectacle était livré à Volgograd, gisait entre la vie et la mort sur un lit d'hôpital à Moscou. Je mettais un point final à cette « lettre » qui, une fois livrée non plus à un seul homme mais à tout un peuple, passant ainsi du personnel à l'universel, avait pour moi rempli sa fonction. Un deuil s'ensuivit ; il laissa place à des pièces de transition qui conduisirent à une renaissance artistique. Un nouveau cycle de création s'annonça avec *Transverbero*.



Photo : Guy Borremans

FRAGMENT III

***Transverbero* ou être traversé de toute part**

Mars 1998

Transverbero fut pour moi une genèse. « Je veux danser dans un tout petit rayon de soleil » avais-je dit au cinéaste Jean-Claude Burger lors de la préparation du film sur la danse, *Corps à corps*.

Mon désir était de faire *tabula rasa*, de ne plus « faire » de la danse, mais de me laisser traverser par un rayon de soleil. Je voulais réagir à cette chaleur sur le corps par la lumière, telle la poussière dans l'espace devenir un corps malgré lui par la lumière, nouveau partenaire. Ne plus être dans le désir de posséder ou d'être possédé, ouvrir chaque cellule de mon corps, chacun de mes sens pour recevoir

l'espace autour de moi. Ouvrir cet espace intérieur afin de créer des allers-retours entre l'intérieur et l'extérieur, danser avec les sensations éprouvées par la peau mais aussi avec les dessous de cette peau. Me laisser traverser par les sons : ceux de la musique et ceux du public, ses toux, ses souffles, sa respiration. Devenir le corps médium d'un lieu, un corps anonyme dans lequel le public peut se projeter.

Devenir le passeur et celle qui passe m'a rapprochée de la question fondamentale de la mort et a creusé en moi de nouveaux questionnements sur la disparition du corps. Ce thème fait désormais partie de toutes mes pièces : *Icône, À quoi rêvent les aveugles, Vol d'âme*. Si les gestes se minimisent, le thème de l'éphémère s'intensifie. L'athlète que j'étais fait place à un corps qui refuse d'utiliser ses muscles. C'est un corps qui travaille sur l'apesanteur, un corps qui se sert des os, du vide, de l'énergie, comme s'il était mené par une mémoire d'un autre temps.

Je visite des héroïnes aux destins tragiques. La douce de Dostoïevski, Ophélie de Shakespeare, la photographe Francesca Woodman, que je rattrape dans leur saut fatal afin de les ressusciter sur scène. Je me laisse traverser par leur âme, je revêts leur destin en guise de costume. Grâce à ces mémoires fantomatiques, je retouche sur scène à l'obsession de la mort qui m'habitait lorsque j'étais enfant. La boucle est bouclée, l'enfant est revenu rejoindre l'adulte sur scène et les deux dansent la disparition du corps. Le danseur ne porte-t-il pas en lui le tragique de la vie ? Que reste-t-il de lui après sa mort ? Quelle trace, quel signe, quelle mémoire laisse-t-il ?

FRAGMENT IV

Peut-on danser une toile ?

Août 2000

Papier sous le bras en guise de costume, sans éclairage autre que la lumière du jour, souvent sans musique. Dans des lieux différents – parfois galerie, parfois dans la nature – je suis l'exposition itinérante de Marcel Barbeau, peintre signataire du *Refus Global*, au Québec, bientôt en France et au Japon. Nous sommes unis comme artistes par le plaisir et un immense amour de l'art. En improvisant, j'essaie de pénétrer les toiles de Barbeau et de les danser.

Peut-on danser une toile et comment le faire ? Il y a pour moi dans une toile un lieu par lequel entrer et un autre par lequel sortir (que j'appellerais « point de fuite »). Entre ces deux lieux, il y a un voyage à faire et je dirais que ce qui conduit mon corps est de l'ordre de l'intuition et ce qui construit la gestuelle est de l'ordre de l'âme.

L'âme entre en résonance avec les couleurs de la toile, les formes et surtout l'espace, créé par l'agencement des formes. Entre les formes, des interstices ; je nommerais ces interstices « espace vide », dans le sens constructif du terme ; les Japonais parleraient du « Ma ». L'espace vide suscite en moi un bien-être, un lieu de tous les possibles, dont la rencontre de l'espace psychique du peintre. Ma danse n'est pas que physique ; elle est aussi psychique et ainsi entre en communion avec la toile, avec celui qui a créé cette œuvre et avec le public. Je crois en l'inconscient collectif, je crois que mon corps peut devenir un réceptacle, aller à la rencontre d'une autre énergie que la sienne (en

l'occurrence celle de Barbeau) et qu'ainsi peut naître la danse.

C'est en acceptant chaque fois de nouveaux risques, comme le fait le peintre devant sa toile blanche, que ma danse se dessine, prend forme. Je crois que la forme ne vient pas de l'intellect, mais de l'âme et de tout ce qui lui échappe – l'ombre et la lumière, les peurs, les angoisses, l'enfance, la vieillesse à venir. C'est à partir de cette matière que le corps *demande* à se plier et à se déplier. Mais que contiennent ces plis ? N'entendez-vous pas leurs bruissements ?