

ETC



Entrevue avec Jocelyne Montpetit

Cristina Toma

Number 43, September–October–November 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/480ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Toma, C. (1998). Entrevue avec Jocelyne Montpetit. *ETC*, (43), 26–30.

MONTRÉAL

ENTREVUE AVEC JOCELYNE MONTPETIT



Jocelyne Montpetit, *Les cavalières du vent*, 1990. Chorégraphie de Jocelyne Montpetit. Photo: Guy Barremans.

Cristina Toma : *Jocelyne Montpetit danse partout dans le monde, enseigne à l'École nationale de théâtre, crée des chorégraphies de films et de pièces de théâtre. Ton processus actuel de création découle d'une longue initiation, qui avait commencé avec des maîtres occidentaux. Au début des années quatre-vingt, tu as été la première Occidentale à faire partie d'une compagnie buto. Parle-nous de ta rencontre avec les maîtres fondateurs de la danse buto.*

Jocelyne Montpetit : Premièrement, je ne suis pas allée au Japon pour le *buto*, mais pour faire un stage de deux mois avec un danseur qui faisait de la danse-état, minimaliste, pour finalement rester cinq ans afin de travailler et comprendre la difficile culture du Japon. C'est après avoir travaillé avec Min Tanaka que je me suis intéressée au *buto*, à la méthodologie de Tatsumi Hijikata, son fondateur, personnage diabolique, tranchant et provocant, qui cherchait sous terre. Kazuo Ohno, son cofondateur, était l'élément angélique; sa danse portait sur la puissance supérieure, la naissance divine. Je voulais travailler avec Hijikata car j'avais reçu un bon entraînement chez Min Tanaka, avec 200 représentations par année. Le montage du *Sacre du Printemps* pour l'Opéra de Paris a

été préparé dans la montagne japonaise, à l'intérieur d'un typhon.

C. T. : *Pourquoi un entraînement si dur ?*

J. M. : D'abord, parce que l'épuisement physique faisait partie de la méthode de Tanaka pour casser l'Ego et arriver à un « corps vide ». J'étais très narcissique, ou plutôt, j'avais des défenses qui m'arrangeaient comme forme de séduction, qui fonctionnaient bien sur scène et dans la vie. Or la séduction n'intéresse absolument pas les Japonais qui la considèrent comme grotesque et inacceptable. Ils ne disent pas « tu es bon, merveilleux », ils ne disent absolument rien. Je me suis fait dire : « l'espace va exister après ta mort, c'est pour ça qu'il est plus important que toi ». C'était impossible et épuisant de suivre cet entraînement en gardant ce masque de surface individualiste. Il y avait beaucoup de pleurs et nous ne savions même pas quoi on pleurait. Je sentais que des bouts s'arrachaient, que ma structure se défaisait, je ne savais plus qui j'étais, je ne pouvais plus penser, tout se passait très vite. Une fois, j'ai quitté l'entraînement en leur disant que j'avais peur de perdre ma personnalité et j'ai reçu comme réponse : « pourquoi es-tu si importante ? » Je me suis dit, ils ne comprennent rien ces Japonais. Le directeur Tanaka



Jocelyne Montpetit, *Les géantes aux pieds fragiles*, 1989. Chorégraphie de Jocelyne Montpetit. Photo: Guy Borremans.

m'a dit : « je comprends très bien ce que tu dis, mais je veux voir si tu peux dépasser ça ». Donc, le maître était toujours là et nous accompagnait. Le *buto* n'ajoute pas mais il dépouille, pour arriver au centre du soi que Jung appelait individuation, état que les Japonais respectent énormément. Mais c'était un jeu dangereux pour une Occidentale qui n'avait pas accès au très important contenant de groupe avec son intériorité, qui sont ancrés dans le tissu social du Japonais. C'est avant tout une initiation spirituelle qui m'a permis d'atteindre ce degré zéro à partir duquel je crée.

C. T. : *Quelle était la méthode d'Hijikata ?*

J. M. : J'ai travaillé avec lui les neuf derniers mois de sa vie. Il stimulait en nous une imagerie mentale sortant de la méditation passive. Il disait que les images que l'on porte en soi doivent traverser le corps pour lui permettre de se métamorphoser, se transformer, d'une fleur en oiseau, en diable, puis en arbre ou en panthère. C'est affolant de concevoir qu'un danseur japonais peut porter dans son corps en même temps une cinquantaine d'images. Chacun des membres du corps, tête, pied, genou, répond à des demandes d'images différentes. C'est un corps multiple, en constante métamorphose.

C. T. : *C'est une forme d'énergie interne que tes premiers maîtres Ducroux et Grotowski avaient pressentie en faisant transgresser les normes classiques du théâtre, de la danse, du mime.*

J. M. : Oui, une physicalité intérieure que la nouvelle danse adopte et fait évoluer. Dès le début du siècle, on pouvait déjà apercevoir sur des photos cette présence de danseurs incroyables comme Nijinsky, ou Mario, danseur balinais. J'ai rencontré beaucoup de danseurs balinais dont les parents avaient étudié avec lui. Durant une repré-

sentation de sa compagnie, Artaud disait en avoir été assommé. La danse-état de ce danseur japonais m'a fait un effet semblable lorsqu'il s'érigait, s'élevant une heure durant à partir de la position fœtale. C'est une énergie vitale qui contrôle la forme de l'intérieur et qui engendre le mouvement. Elle lui traversait les pores jusqu'à presque nous toucher. C'est cette « sève » dont parlait Ducroux qui moi m'intéressait. C'est le « ki » pour les japonais, le « chi » pour les chinois, le « nagual » pour les indiens d'Amérique latine. C'est pareil.

C. T. : *Tes œuvres produisent un effet hypnotique propre à l'espace du rêve et des sensations primaires.*

J. M. : Ces quinze années m'ont conduite à un processus de déstructuration amenant une façon de recevoir le monde à travers ce corps vide. L'espace du rêve est ma propre création venue après cet apprentissage.

C. T. : *La ligne invisible, Lettre à un homme russe traitent de la souffrance, alors que Transverbero, ta récente création, est la plus dépouillée.*

J. M. : Oui, j'ai abandonné les thématiques personnelles et commencé un travail sur la danse-état à partir de simples sensations d'être traversée par la lumière ou vice-versa, ce qui est très compliqué, car se faire posséder par elle ou en être possédée est impossible. Mais il ne s'agit pas non plus d'une simple lumière artificielle, de scène. Elle permet la stimulation d'images, une fois que la lumière disparaît : celles d'un homme, du rapport à Dieu ou à notre finitude. J'ai expérimenté cet état l'été passé, durant le tournage du film de Jean-Luc Burger, puis avec la sensible collaboration d'Axel Morgenthaler. *Transverbero* lâche prise pour ce qui est de la mort. C'est un état où j'accepte d'appartenir à cet espace, par ce processus de traversée corps-lumière.





Jocelyne Montpetit, *Le gardien du sommeil*, 1994. Chorégraphie de Jocelyne Montpetit. Photo: Guy Barramans.



Jocelyne Montpetit. Chorégraphie de Jocelyne Montpetit. Photo: Guy Barremans.

C. T. : *Après sept années d'absence, tu es revenue au Japon par désir de revoir Kazuo Ohno et tu as tourné, dans un cimetière, un vidéo en prélude à Transverbero.*

J. M. : Kazuo Ohno n'était pas mon maître. Je l'ai revu après la mort d'Hijikata, mais je n'avais plus l'énergie et le courage de recommencer à nouveau avec un troisième maître. Dans ce dernier voyage, j'étais prête pour recevoir son enseignement. En ouvrant la porte de son studio, j'ai aperçu Kazuo Ohno, l'un des plus grands danseurs au monde et le plus vieux à 92 ans, assis par terre comme toi tu es assise, comme un enfant avec un livre d'images et il m'a fait un grand sourire. Ça m'a tellement touchée.

C. T. : *Il t'a reconnue ?*

J. M. : Ohno ne reconnaît plus personne, c'est ça qui est magnifique. Il n'a jamais eu le rapport de passion et de possession des maîtres envers leurs élèves. Les autres sont pour lui comme une entité vivante aussi importante que les oiseaux, etc., qui constituent l'ensemble d'un système relié, proche du shintoïsme ou l'animisme. Quand il rencontre cet être dans son studio ou sur scène comme l'« Argentina », il ne possède pas l'« Argentina », c'est lui qui rencontre d'autres formes d'énergies. Et il a un grand pouvoir d'amour. Il savait quand même que « la Canadienne » arrivait, mais c'est un peu comme lorsqu'il revient du Sud du Japon où il va encore danser, de nouveau il ne reconnaît plus personne. Être élève anonyme laisse une liberté face aux autres. C'est une leçon que j'ai reçue de Ohno, si proche de la mort et si proche de la vie. *Transverbero* est absorbé par cet état d'être. J'allais toujours me promener dans le cimetière derrière l'hôtel, en me disant que c'était la visite aux morts tous les matins. Je me demandais si c'était un hasard d'être là. Les *buto*

disent qu'il faut incarner nos ancêtres. Ohno disait toujours qu'il faut faire attention à ceux qui sont morts parce qu'ils nous apprennent des leçons de vie. Alors, j'ai trouvé ce lieu et j'ai demandé à Ioana Georgescu si elle était prête pour tourner le vidéo. En quelques heures, j'ai revécue une mémoire ancienne comme si les temps se superposaient, me laissant pénétrer par ce lieu, sa lumière à travers les arbres, les odeurs de la terre du Japon.

C. T. : *La métaphore des « ensevelis vivants » investit le processus créateur singulier de la hantise du fantôme chez les créateurs et leurs ancêtres, qui me fait penser à ta quête dans ce par-delà l'Occident. Cette notion ouvre différemment sur celle du contenant, qui m'apparaît importante pour toi : l'enveloppement par l'argile, le voile rouge, la lumière, voire un objet tel que l'armoire.*

J. M. : J'ai absolument besoin du contenant sans lequel ma danse n'aurait pas de sens. Le cimetière, l'odeur, la lumière, le refuge contre un arbre, deviennent des contenants. Dans *La Mémoire du Nord*, c'était la réelle armoire à melasse de ma grand-mère, la mémoire dans laquelle les personnages de l'enfance entraient et sortaient. L'argile au Japon signifie toucher les Dieux à travers la boue, la terre, tandis que pour moi elle devient une forme de purge, de nettoyage que je n'associe pas au *buto*, mais à mon imaginaire et à une certaine technique. C'est l'image archétypale, la terre-mère, ma grand-mère, pieds et mains dans la terre, à ramasser les pierres pour permettre la culture du champ qui devient dans *Luminare* et dans la *Ligne invisible* la terre qu'on laboure avec son corps, qui devient la relation entre l'homme, interprété par Carlos Sanchez et la femme. Par ailleurs, Hijikata m'a dit : « tu es devenue trop Japonaise, je ne vois plus ta grand-mère indienne en toi. Cours, fuis, va-t-en, retourne à tes racines ». Après ce message, j'ai longtemps dansé l'une ou l'autre de mes ancêtres féminines, repris contact avec l'essence de mes origines, pour me battre ou me reconcilier avec elles. *La Mémoire du Nord* m'en a libérée. *Transverbero* est de l'autre côté. J'en sors dans un état de paix. Je ne suis jamais sortie de scène aussi heureuse. Pour la première fois, je ne sais pas ce qu'il y aura après; alors que d'habitude, une porte ouvre toujours sur une autre. Quelque chose a été atteint. J'ai hâte de voir ce qui va se passer. *Lettre à un homme russe* était très douloureuse : tournée en deux ans dont une période en Allemagne. Derrière la scène, je savais qu'il fallait que je traverse ça avant d'en sortir, que je ne pouvais plus reculer. C'était terriblement douloureux physiquement, pas aux genoux ou aux chevilles, ça se passait ailleurs. *Transverbero*, c'est tout autre chose.

C. T. : *Et le costume ?*

J. M. : Au départ, je devais danser avec un costume en papier comme dans le vidéo, mais il faisait terriblement de bruit lors de mes déplacements dans le noir, où je cours d'un lieu à un autre avant de disparaître. Je ne voulais pas déranger le spectateur. C'était dur de lâcher le costume en papier, très dur. Le corps devient le prolongement du costume, matière importante. Je ne savais pas si je pouvais retrouver cet état de très grande fragilité, mais je l'ai trouvé.

ENTREVUE DIRIGÉE PAR CRISTINA TOMA