

« Mon meilleur professeur, c'est le quotidien » Entretien avec Jocelyne Montpetit

Solange Lévesque

Numéro 55, juin 1990

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26959ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Lévesque, S. (1990). « Mon meilleur professeur, c'est le quotidien » : entretien avec Jocelyne Montpetit. *Jeu*, (55), 22–27.



«mon meilleur professeur, c'est le quotidien»

entretien avec jocelyne montpetit

L'influence de l'orient — le buto — min tanaka

Vous avez beaucoup travaillé au Japon, et votre nom est maintenant associé à ce courant de danse qu'on appelle le buto; qu'est-ce qui a fait naître en vous ce goût que vous manifestez pour le Japon?

Jocelyne Montpetit — En réalité, ce n'est pas vraiment le goût du buto qui m'a amenée au Japon, cela tient d'abord à une rencontre avec un danseur, Min Tanaka, plus qu'à un désir ou à un goût particulier de l'Orient; je ne connaissais pas le buto à l'époque, et Min Tanaka nommait plutôt sa danse butaï, ce qui signifie «danse-état». Cette rencontre a eu lieu à une période de ma vie où je remettais beaucoup de choses en question, comme ça m'est souvent arrivé, d'ailleurs. J'ai d'abord commencé par faire du ballet classique, puis j'ai glissé vers le mime corporel; ensuite, je suis allée faire un stage chez Grotowski. À un certain moment, j'ai pris conscience que les œuvres dansées me donnaient toujours l'impression que la forme y était plus importante que l'essence. Chaque fois, même en danse classique, j'éprouvais une sensation de plafonnement; quand j'ai vu danser Min

Tanaka, c'est comme si j'avais trouvé des réponses aux questions que je me posais...

Une ouverture nouvelle?

J. M. — Oui; je désirais aller vers un mouvement où l'essence créerait la forme et non le contraire. Et je ne sentais pas tellement ce besoin autour de moi, je ne savais pas quelle route prendre pour atteindre cet objectif. J'ai d'abord eu l'intuition d'aller effectuer un stage chez Grotowski; c'est là que j'ai eu mon premier contact avec cette manière de voir. Mais j'ai tout de même continué de travailler avec Omnibus... Ensuite, j'ai vu Tanaka, qui travaillait dans le sens qui m'intéressait. J'ai vraiment été impressionnée par sa façon de bouger dans l'espace; il bougeait à peine, mais son corps était comme une espèce d'éponge qui buvait l'espace; il y avait comme des fils invisibles qui liaient son mouvement et les spectateurs, et la forme naissait de cette *essence intérieure*, qu'on pourrait appeler *énergie*. On sentait, presque comme si on le voyait, un aller-retour incessant entre ce qu'il donnait au public et ce qu'il recevait de lui. Ça m'a bouleversée. Après cette expérience, j'ai suivi un stage avec lui ici à Montréal, puis à Paris lors d'une tournée; il se trouvait là par hasard lui aussi, j'ai donc fait un autre stage. Je l'ai encore revu par hasard à New York; en fait, c'est presque un hasard, aussi, qui m'a amenée au Japon, alors que Tanaka m'a invitée à suivre un entraînement intensif de deux mois là-bas. Je suis donc partie pour deux mois et j'y suis restée quatre ans! Après les deux mois, il m'a demandé de m'intégrer à sa troupe; il travaillait à un projet pour New York quelques mois plus tard et m'a invitée à danser dans ce spectacle au théâtre la Mama. J'ai donc tenté l'expérience. Puis je me suis dit qu'il fallait que je reste plus longtemps au Japon pour avoir le temps de tout intégrer; la culture est tellement différente, ça prend du temps avant de comprendre et d'assimiler les choses. L'entraînement était très très dur, vraiment éprouvant, et le séjour m'a permis de rompre avec des *patterns* physiques et mentaux. Je voulais aller au-delà de quelque chose.

Plus que le buto, c'est donc un concours de circonstances qui a provoqué ce virage dans votre carrière...

J. M. — Un concours de circonstances, oui, mais surtout mon questionnement; je trouvais une réponse dans la rencontre avec Min Tanaka. J'avais déjà vu une troupe de buto à Avignon précédemment, mais je n'avais pas tellement aimé; vous savez, il y a autant de genres de buto qu'il y a de danseurs qui s'y adonnent, ça dépend des individus. À cette époque, Tanaka dirigeait ce qu'il appelait le «laboratoire météorologique du corps» à Tokyo, et il faisait des recherches vraiment profondes sur le corps, le temps, l'espace, les lieux, comment bouger dans les lieux, comment intégrer les lieux au corps, comment devenir une espèce de corps-médium de l'espace. Ce sont tous ces aspects qui m'ont vraiment intéressée et ouvert des portes. Donc je suis restée trois ans dans cette troupe, qui est une troupe de danse d'avant-garde japonaise, à faire des tournées, à danser un peu partout dans des lieux très variés, autant à l'extérieur qu'à l'intérieur (il nous est arrivé de soumettre notre corps à l'épreuve de l'extérieur, parfois même pendant l'hiver!); c'était vraiment une immersion dans tous les lieux possibles, par tous les temps et à toutes les températures. Je me suis découvert une espèce de passion pour ce travail-là.

tatsumi hijikata

C'est en séjournant si longtemps au Japon que la dernière année m'est venu peu à peu ce goût pour le buto, alors que je faisais moi-même partie de la troupe buto dirigée par Tanaka; j'ai alors regardé d'autres personnes qui se consacraient à ce genre de danse, et j'ai eu envie d'aller aux sources. Je suis allée étudier avec Tatsumi Hijikata, qui est le cofondateur de ce mouvement. J'ai donc quitté la troupe pour aller travailler avec lui, jusqu'à sa mort, huit ou neuf mois plus tard. Et j'ai l'impression que je suis arrivée à un moment privilégié; comme il pressentait sa fin prochaine, il donnait énormément d'indications, il ouvrait plus de portes — il avait été assez fermé depuis quelques années.

«Je désirais aller vers un mouvement où l'essence créerait la forme et non le contraire.» *Les géantes aux pieds fragiles*, spectacle de Jocelyne Montpetit présenté au Théâtre de la Veillée en 1988. Photo : Guy Borremans.

Mais est-ce qu'à cette époque, il n'avait pas déjà abandonné la danse?

J. M. — Il avait quitté la scène et le milieu artistique, il ne donnait plus de spectacles mais il n'avait jamais abandonné la danse, car la danse, pour lui comme pour moi, faisait partie du quotidien; en ce sens, la danse l'habitait toujours. Toutefois, il était moins proche du monde des danseurs sauf de sa danseuse privilégiée, Yoko Ashikawa, qui a travaillé auprès de lui pendant plus de vingt ans; il avait plutôt fermé sa porte. Je suis donc arrivée dans ce momentum assez extraordinaire où j'ai vraiment appris des choses essentielles sur le plan de la technique. En fait, c'est le seul qui a vraiment élaboré une technique, et qui a aussi tenté de la théoriser; j'ai puisé chez lui beaucoup de choses qui m'aident encore énormément. Mais la chose la plus importante que j'ai puisée chez ce grand maître, c'est l'impulsion de retourner au Québec, pour revenir chercher ma danse ici, au lieu de mes racines...

Quelles étaient donc les techniques de ces maîtres?

J. M. — Le travail chez Tanaka était un entraînement extrêmement éprouvant, qui consistait à mener une véritable guérilla contre le corps. Dix heures d'entraînement par jour, sauts dans l'espace, explorations diverses du corps à l'intérieur et à l'extérieur des lieux, parfois immersion dans la nature (nous devions dormir dans la forêt sans montre ni nourriture). Tout cela pour casser les défenses, provoquer une remise en question de l'ego. L'individualité profonde alors apparaissait et c'étaient des danseurs «dénudés», transparents, qui étaient prêts à recevoir les indications chorégraphiques de Tanaka. L'esprit de groupe était aussi essentiel (comme dans tous les milieux au Japon), la mémoire collective, l'inconscient collectif, étaient des données cruciales pour le chorégraphe. Un jour, je me suis aperçue que j'étais partie aussi loin que le Japon pour aller à la rencontre de moi-même; ce jour-là, j'ai été prête à revenir, à danser n'importe où. Le Japon, qui m'avait permis, par Tanaka, de rencontrer mes limites et de les dépasser, ne m'était plus nécessaire.

Est-ce que Hijikata travaillait de la même façon que Tanaka?



«[...] la chose la plus importante que j'ai puisée chez ce grand maître, c'est l'impulsion de retourner au Québec, pour revenir chercher ma danse ici, au lieu de mes racines.»
Jocelyne Montpetit et Geneviève Levasseur dans *La Mémoire du Nord*.
Photo : Guy Borremans.

Jocelyne Montpetit et Minoru Hideshima dans *Milk*, présenté au Globe Theater de Régina en décembre 1989. «Dans notre travail, même s'il y avait la présence d'une structure chorégraphique, nous souhaitons nous tenir au bord du précipice, en quelque sorte, pour conserver le sens de l'intensité.» Photo : Don Hall.



J. M. — Hijikata, encore plus violent, incisif, était provocateur autant par sa danse que par ses paroles. La technique qu'il a établie au cours des années consistait en une intériorisation d'images mentales dans le corps, qu'il stimulait sans cesse par des mots (il ne s'agissait pas bien sûr d'encouragements, puisque au Japon on ne porte pas de «jugements» de ce genre), mais c'étaient des mots stimuli véhiculant des images. Cette technique consistait aussi en une série d'exercices où le maître demandait de rester fidèle à la forme suggérée pour ensuite dépasser cette forme et la laisser s'évanouir dans l'espace. Pour que la forme soit sans limite, il faut dépasser ce qui est limite et faire s'évanouir la ligne de démarcation entre l'intérieur et l'extérieur. Sa technique demandait énormément d'écoute, de précision et d'ouverture de la part des danseurs. Tanaka recherchait l'osmose avec les lieux, avec ses danseurs, les corps devant s'adapter à tout. Hijikata provoquait l'espace avec son corps à la manière d'un couteau. Mais Tanaka et Hijikata avaient en commun cette conviction que la danse est indissociable de la vie, et c'est par ces méthodes de travail et cette façon de vivre que le buto continue sans cesse d'évoluer.

Avez-vous l'impression maintenant que la boucle est bouclée?

J. M. — Peut-être que oui, d'une certaine manière, et c'est pour ça que je me défends bien de dire que je fais du buto, parce que le buto, c'était aussi un mouvement politique et social. Plus qu'un mouvement esthétique, le buto était très lié à une lutte; c'était marginal, dangereux et... japonais! Évidemment, j'ai rapporté de mon séjour là-bas des éléments de base qui demeurent très importants, comme je le mentionnais, par rapport à une technique, par rapport à un état d'esprit, et toute cette base, j'essaie de la transmettre, je l'intègre à ma danse, mais je crois profondément que le corps est une accumulation d'expériences, et mon expérience ne se limite pas au Japon. Ma danse est fortement influencée par ces rencontres que j'y ai faites, et qui m'ont bouleversée; mais aussi par le fait que j'ai dû changer, en me confrontant à une culture si différente. Pour moi, c'est important de vivre, de prendre les expériences de manière globale pour les intégrer à la danse. Mon meilleur professeur, c'est le quotidien, entre autres.

***milk* et la collaboration avec minoru hideshima**

J'aimerais qu'on parle un peu de Milk; vous commencez maintenant à collaborer avec Minoru Hideshima...

J. M. — C'est vrai, on peut dire que je commence; j'avais déjà dansé pour un chorégraphe, mais ce n'est pas la même chose que de *collaborer*. J'ai donc collaboré pour la première fois au sens propre du mot; nous sommes trois interprètes, un musicien : Shuichi Chino, Hideshima Minoru et moi, et nous partageons nos expériences individuelles pour nous rencontrer sur un terrain commun; c'est cela, pour moi, une collaboration véritable : chaque participant est égal, sur le plan des propositions physiques, musicales ou scéniques. Quant à *Milk*, l'œuvre a énormément changé depuis sa création au Festival. Après le Festival, mes deux collègues sont partis travailler chacun de son côté pendant deux mois, et nous nous sommes rencontrés ensuite pour une deuxième mouture, qui a été présentée au Théâtre de la Veillée, et aussi au Globe Theatre de Regina. Nous avons décidé, lorsque nous nous sommes revus, de casser la structure chorégraphique; c'est un choix dangereux qui nous faisait peur mais qui nous tentait énormément. Dans notre travail, même s'il y avait présence d'une structure chorégraphique, nous souhaitions nous tenir au bord du précipice, en quelque sorte, pour conserver le sens de l'intensité; en cassant la structure, nous nous retrouvions encore plus au sein de ce lieu dangereux, fragile, qui nous rendait vulnérables, mais où nous sentions que nous pouvions grandir. Nous avons eu l'intuition que la structure était peut-être trop chorégraphiée — nous l'avions effectivement chorégraphiée dans le sens d'une rencontre préméditée entre le danseur et moi —; nous nous sommes dit que nous devons plutôt aller dans le sens d'une rencontre non préméditée, selon ce qui se passerait, avec ce que nous sommes. Et s'il n'y avait pas de rencontre un soir, ce serait réel, cela ferait partie de la réalité. Comme dans la vie, dans le quotidien, où bien des choses arrivent, et où nous nous adaptons à ces situations, aux rencontres, et où des rencontres imprévues nous transforment. Nous avons donc décidé de travailler dans ce sens-là, avec toute la matière que nous avions déjà élaborée ensemble, en faisant totalement confiance aux interprètes; chacun devait arriver en se basant uniquement sur son individualité profonde.

Et sur son inspiration du moment?

J. M. — Absolument. Ce choix demande une ouverture constante, une écoute, une présence, une spontanéité. C'est très exigeant, et ça reste une expérience unique en soi. Parce que c'est vraiment chaque soir comme se lancer un peu dans le vide avec cette exigence. Certains spectateurs qui avaient vu *Milk* au Festival ont été un peu choqués; les gens se créent des images qu'ils veulent fixer et, tout à coup, ils s'aperçoivent que la chose qu'ils attendaient s'est transformée, n'est plus conforme à leur souvenir. C'était intéressant pour moi de rencontrer les gens après et d'en discuter parce que je m'aperçois que nous voulons tous un peu garder les choses, les enrober. Moi, je crois vraiment en un travail où nous devons toujours nous renouveler, et surtout puiser dans le quotidien, dans nos expériences artistiques ou dans nos expériences de vie. D'une certaine façon, donc, la rencontre dans *Milk* est réelle.

Milk s'annonce comme une œuvre importante dans votre carrière, puisqu'elle amorce un nouveau tournant...

J. M. — Oui, un nouveau tournant; ça faisait longtemps que je voulais arriver à ça, à une improvisation pure... Avec du sens!

Est-ce que ce genre de travail n'exige pas une grande sécurité intérieure?

J. M. — Sans conteste! Et un sens aigu du temps et de l'espace. Dans *Milk*, on ne décide pas de

«La rencontre entre le corps et la musique m'intéresse énormément, et je vais sans doute continuer de collaborer avec des musiciens.»
Photo : Don Hall.

la fin, on n'a pas de montre, mais on a un temps intérieur, chaque interprète sent le temps et l'espace, et se fie à ce sentiment qu'il a.

Est-ce que ça ne se rapproche pas un peu de la performance, cette souplesse du temps, ce caractère unique de l'événement, cette combinaison de plusieurs arts?

J. M. — Peut-être, je ne sais pas. Je ne connais pas assez l'univers de la performance pour répondre à votre question. La rencontre entre le corps et la musique m'intéresse énormément, et je vais sans doute continuer de collaborer avec des musiciens. Parce que je constate qu'il y a souvent une grande dépendance entre les deux; nous avons voulu casser ça, et trouver chacun notre indépendance, pour qu'il y ait interdépendance, que les liens entre nous soient invisibles. Même si la musique disparaissait, la danse pourrait continuer à exister, et si la danse disparaissait, la musique existerait encore parce que les interprètes ont quelque chose à dire et à donner, profondément. C'est ça la vraie rencontre, et cette rencontre-là peut transformer le courant de la danse ou de la musique; c'est extraordinaire; cela signifie que chaque interprète est autonome, peut suivre son propre chemin.

Cette rencontre-là fait que quelque chose de spectaculaire se passe, qui est imprévu et qui conserve l'attrait de la spontanéité...

J. M. — Ma recherche en tant qu'interprète actuellement se situe vraiment — et c'est quelque chose que j'ai touché au Japon — autour de la difficulté de lier le corps et l'esprit, pour que le corps ne devance pas l'esprit ou vice-versa; donc j'en reviens à ce que je disais précédemment : une forme qui naît de l'essence du mouvement. C'est ce travail qui m'intéresse, et c'est présentement dans cette voie que je me dirige. *Milk* m'a fait faire des pas de géant en ce sens, surtout la deuxième version.

Travaillez-vous avec une troupe, actuellement?

J. M. — En fait, actuellement, je dirige ma propre troupe, et je travaille encore avec Tanaka; j'avais quitté sa troupe il y a cinq ans, mais je me suis réengagée pour *le Sacre du printemps*, que j'ai dansé en juillet dernier au Japon après cinq ans d'absence. C'est un projet qui sera repris à l'Opéra de Paris en octobre 1990. J'ai accepté ce retour parce que je peux me permettre de travailler maintenant avec cette personne, qui a vraiment changé le courant de ma vie et qui demeure pour moi quelqu'un de très important, tout en poursuivant parallèlement mon travail, ma recherche, ma démarche ici au Québec. *Le Sacre du printemps*, c'est un projet privilégié, un projet vraiment entier, qui, je pense, tenterait tous les danseurs et tous les chorégraphes. En décembre, je présenterai au Québec ma troisième création, dans laquelle on retrouvera huit interprètes, acteurs et danseurs.

propos recueillis par **solange lévesque**

