

Mémoire de recherche

Formation diplômante au Certificat d'Aptitude DANSE
Promotion 8 Août 2020

**Vocabulaire et créativité :
pour un langage au service de la création**

Vivien VISENTIN

Nom du référent : Aline LAIGNEL

Nom du référent méthodologique : Corine DUVAL METRAL

Remerciements

Je tiens à remercier Aline Laignel, référente de ce mémoire pour son accompagnement, ses conseils et sa bienveillance.

J'aimerais à cette occasion, adresser toute ma gratitude à Corine Duval Metral, référente méthodologique et cheffe du département pédagogie du CNSMD de Lyon, ainsi qu'à toute l'équipe de la FDCA, pour la richesse et la qualité des enseignements que nous avons reçus. Je souhaiterais aussi remercier mes collègues de la promotion 8, qui à travers nos échanges, ont nourri ma pensée.

Mes remerciements vont également à toutes les personnes avec qui j'ai pu m'entretenir et qui m'ont permis d'évoluer dans mes réflexions.

Pour terminer, un grand merci aux élèves et étudiants que j'accompagne, à mes amis, à ma famille et en particulier à mon compagnon Cédric Préhaut.

Sommaire

Remerciements	2
Sommaire.....	4
Avant-propos	6
Introduction	8
I. Dire et définir : les mots au service de la créativité ?	14
II. Au-delà des mots : un langage gestuel créatif ?	37
Conclusion.....	73
Bibliographie	76
Annexes	81
Table des illustrations.....	82
Résumé	85
Mots-clés	85

Avant-propos

La question du vocabulaire en danse et plus particulièrement en danse jazz est centrale dans ma réflexion et ce pour plusieurs raisons.

J'ai commencé à être éveillé au vocabulaire et à la terminologie dès mes premières années de formation professionnelle au centre internationale de danse jazz Rick Odums (IFPRO) en 2009 et plus tard au centre Choreïa avec Martine Curtat Cadet. La majorité de mes formateurs que j'ai pu rencontrer dans les studios étaient très attachés à ce patrimoine. Au-delà de ma formation initiale, lorsque je prenais des cours open ou des stages en danse jazz, j'étais toujours très étonné : soit il n'y avait pas de formes codifiées identifiables, soit ces formes étaient présentes mais très rarement nommées. Je pense que ces expériences, en tant que danseur, ont participé à cette envie de transmettre ce patrimoine langagier corporel et verbal dans mon enseignement.

Dès ma formation au Diplôme d'État, je portais et défendais l'utilisation du vocabulaire jazz. Cet intérêt s'est poursuivi plus tard en tant qu'enseignant. Lors de mes premières années d'enseignement, j'ai effectué un remplacement au CRR de Reims où la discipline « danse jazz » était nouvellement implantée¹. Les élèves habitués à la danse contemporaine, étaient étonnés de voir à quel point les mouvements en danse jazz étaient codifiés et quasiment tous pouvaient être nommés. En situation pédagogique, mon mode de transmission s'axe de manière privilégiée à travers la terminologie (le nom que l'on donne aux pas, aux mouvements codifiés).

Ce questionnement a eu une place toute aussi importante en tant que chorégraphe. Lorsque j'ai créé ma compagnie, la Cie Accord des nous, il y avait la volonté de dire, de porter et d'apporter une vision du monde. Cependant des questions sont toujours sous-jacentes : la présence du vocabulaire jazz dans la danse contemporaine (au sens d'aujourd'hui) est-elle possible ? Quelles danses jazz pour s'exprimer aujourd'hui sur la scène de création ?

Le vocabulaire est pour moi un socle commun qui favorise un aspect communautaire ainsi que le sentiment que chaque individu est connecté à une culture collective. C'est également un lien direct avec notre passé et notre histoire en danse jazz.

¹ A l'époque, le conservatoire comportait une classe de danse classique et contemporaine

Introduction

Danseur, enseignant et chorégraphe : ces trois métiers semblent avoir pour point commun l'art du mouvement. Au vu des expériences partagées, la réalisation de mouvement ainsi que sa transmission apparaissent comme une notion centrale dans la danse. En effet, en tant que chorégraphe et professeur nous sommes amenés à produire des éléments dansants et à devoir les transmettre. Dans les deux cas, nous pouvons inventer une gestuelle ou bien faire appel à des éléments connus, comme du vocabulaire codifié. Celui-ci peut être nommé à travers une terminologie, qui peut se révéler être un outil de transmission auprès du danseur (professionnel ou élève).

Phrase chorégraphique/**phrase** dansée, **écriture** d'un chorégraphe, **grammaire** de la danse, **phrasé**, **syntaxe** chorégraphique et bien sûr **vocabulaire** et **terminologie**. Autant d'analogies entre la linguistique et la danse... Avant toute chose, nous devons comprendre qu'il y a plusieurs strates lorsque l'on parle de vocabulaire et terminologie. Le vocabulaire, dans son sens commun, c'est l'utilisation des mots via la parole. En danse, on dispose aussi de tout un vocabulaire propre au domaine de l'art dansé, que seuls les initiés peuvent comprendre. Il y a tout un champ lexical concernant l'espace, la musique, les énergies, le corps... Au sein de cette grande famille, chaque discipline a son propre vocabulaire. En effet, chaque domaine a un langage spécifique intrinsèquement lié à son identité. Le vocabulaire en danse, c'est aussi toute une série de mouvements codifiés, avec une forme connue. Nous pourrions préciser « vocabulaire dansé », « vocabulaire codifié » ou encore « vocabulaire gestuel », mais entre initiés, nous parlons de vocabulaire. C'est à cet endroit qu'il peut y avoir confusion. Nous avons bien un vocabulaire parlé plus général, un vocabulaire gestuel, auxquels nous pouvons rajouter la terminologie qui est l'ensemble des mots qui définissent et nomment notre vocabulaire gestuel.

A noter que la terminologie est également une discipline à part entière ayant pour but d'étudier de façon théorique les dénominations, les soucis de traduction, la classification... Ce n'est pas directement sur cette science que nous allons nous appuyer. Bien que, nous le verrons plus tard, des thématiques comme la question de la traduction, seront évoquées.

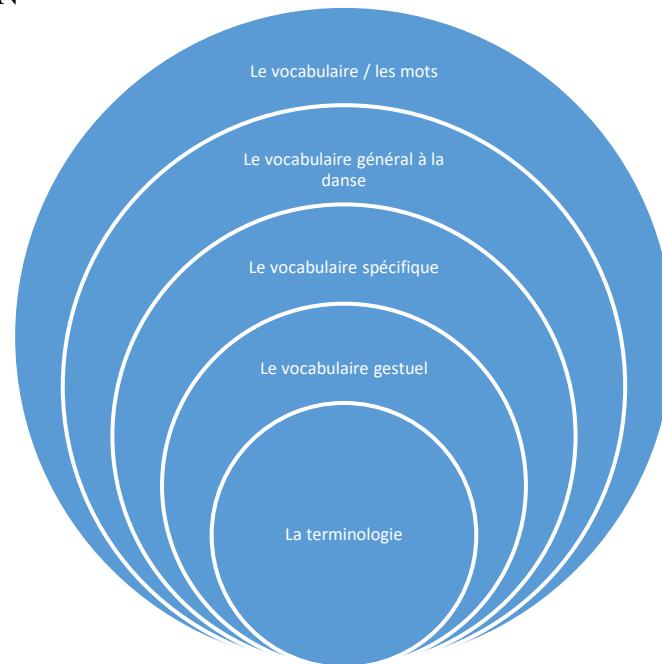


Figure 1 Les différentes strates du vocabulaire

Au fur et à mesure des discussions et échanges menés entre pairs, ce qui paraissait évident pour les uns, ne l'était pas pour les autres. Il apparaît donc essentiel, une fois ce premier état des lieux réalisé, de définir plus précisément les termes de vocabulaire et terminologie au regard du milieu chorégraphique. Y a-t-il une différence entre ces deux termes ? Ces deux mots ont-ils la même importance entre les esthétiques (classique, contemporain ou jazz) ? Est-ce que ces mots ont la même résonance ? Portent-ils le même sens ?

Pour ce qui est du vocabulaire, le site du CNRTL² propose diverses définitions que l'on pourrait catégoriser en deux grandes familles : le rapport à l'écrit et le rapport à l'oral. Pour ce qui est de la 1^{ère} catégorie « C'est un recueil ou un répertoire de mots. » Si l'on va plus loin, c'est aussi « un dictionnaire où ne sont relevés et définis que les mots d'une langue spéciale ». Pour ce qui est de la 2^{nde} catégorie, le vocabulaire est défini comme « l'ensemble des mots du discours ou de la parole ».

Ces définitions semblent opposer le domaine de l'écrit et de l'oralité. Cette subtilité nous questionne par rapport à notre sujet. En fonction des esthétiques, le fait d'être plus connecté à l'une ou l'autre des catégories de cette définition, est révélateur du rapport à l'écrit ou l'oral de notre discipline. La danse contemporaine a, du fait de son histoire, un attachement fort à l'écrit³ alors que le jazz et le classique sont davantage des danses de

² Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales

³ L'écrit est utilisé comme support esthétique et/ou conceptuel (utilisation des écrits d'intellectuels). La diffusion des pièces est accompagnée par les écrits des critiques qui livrent une grille de lecture et qui

l'oralité, elles seraient à priori plus proche de la 2nde famille. Pour preuve, le nombre de parutions en danse contemporaine est plus important qu'en danse jazz.

Autre point, Vendryes (1922, p. 225) écrit dans *Langage* : « Chaque sujet parlant se constitue son vocabulaire d'un bout à l'autre de sa vie par une série d'emprunts à son entourage. On augmente son vocabulaire, mais on le diminue aussi et on le transforme. » L'auteur évoque l'évolution de notre vocabulaire grâce à « une série d'emprunts ». La danse modern'jazz étant par essence une danse métissée, on peut y voir ici une corrélation entre les fondamentaux de ces deux mots.

Si nous nous appuyons sur la même source du site du CNRTL, la terminologie est « l'ensemble des termes relatifs à un système notionnel élaboré par des constructions théoriques, par des classements ou des structurations de matériaux observés, de pratiques sociales ou d'ensembles culturels ». Dans la suite de la définition, on peut observer la corrélation entre les deux termes de vocabulaire et terminologie mais ils apparaissent bien comme différents. La terminologie, selon Dubuc, c'est « l'art de repérer, d'analyser et, au besoin, de créer le vocabulaire pour une technique donnée, dans une situation concrète de fonctionnement de façon à répondre aux besoins d'expression de l'utilisateur. » (DUBUC, 1977, p. 6)

Historiquement le mot *terminologie* a remplacé le mot *nomenclature* au XIX^e siècle. Il est intéressant de se pencher sur l'étymologie de ces deux mots. Le « nom » a fait place au « terme ». Ce dernier mot résonne avec une notion de fin, d'aboutissement. Dans le langage courant, on utilise le mot « terminus » pour signifier le dernier arrêt d'une ligne de train. On le retrouve également dans l'expression « mettre un terme à... ». Dans l'ouvrage « La terminologie : noms et notions », la terminologie est définie comme « ce qui limite et définit le sens » (REY, 1979, p. 7). La terminologie à trois types de besoins : la description, la transmission et la normalisation : « Cette pratique est une réponse à un besoin et à une volonté de clarification et de normalisation des mots et de leur signification. » (ROCHE, 2005, p. 51). La normalisation est une fois de plus un terme qui tend à s'opposer à la notion d'artistique et de créativité : Dans le fait de nommer, comme dans le fait de normer, il y a un aspect limitatif⁴. De plus la notion de

participent à l'éducation artistique et esthétique des publics. Il y a aussi le rapport des artistes eux-mêmes à l'écrit qui accompagne leur processus de création.

⁴ « En cela nous suivons l'étymologie du mot « terminologie ». C'est au XVIII^e siècle, dans le contexte des projets encyclopédiques et de la pensée qu'une science est avant tout une langue bien faite - selon l'expression de Condillac -, que se développe le besoin d'une description normée de la signification des

signification, nous renvoie directement à un aspect de la linguistique à savoir les termes de *signifiant* et *signifié* établis par Ferdinand De Saussure⁵ : « Nous proposons de conserver le mot signe pour désigner le total, et de remplacer concept et image acoustique respectivement par signifié et signifiant. » (DEPECKER, 2005, p. 9). Le **signifiant** étant auditif, c'est le son que l'on donne au **signifié** qui est l'aspect conceptuel, le contenu du signe. Cela a été repris par Lacan⁶, en psychanalyse, qui soutient la théorie qui est : à partir du moment où l'on nomme, on perd forcément de la substance. Le mot est déjà en soi un choix qui masque une partie de ce que nous souhaitons exprimer. Il y a un écart notable entre le point de départ et le point d'arrivée (entre notre pensée, ce qu'on arrive à exprimer, le mot qu'on choisit pour le dire et ce qui est perçu par celui qui reçoit le son). L'information a largement été distillée. Cette idée semble essentielle également à poser dans le contexte chorégraphique et historique jazz.

Pour exprimer leur désir tout en les déguisant au regard suspicieux de leurs dominateurs, les esclaves ont créé une langue vernaculaire semi-clandestine, aux messages ambigus et codés, un langage double utilisé principalement envers les autorités blanches. Ils sont arrivés en donnant au mot anglais ordinaire une signification noir spécifique. (SEGUIN, 2017, p. 65)

En effet, la communauté noire a développé un double langage, une langue codée pour communiquer facilement face aux Blancs. C'est ce qu'on appelle le « *Signifying* » (traduit par signifier).

Au regard de ces définitions, nous pouvons peut-être établir que la danse n'utilisant pas de mot pour s'exprimer, mais le média corps, le vocabulaire serait davantage la palette de mouvements codifiés que le danseur utilise pour s'exprimer.

La terminologie serait le nom que l'on donne à cette forme, les mots qui définissent et caractérisent ces mouvements codifiés. Il s'agit évidemment de donner un nom aux pas, nommer notre vocabulaire. Elle sert notamment à simplifier la transmission et décrire de façon rapide un mouvement. La danse classique, est à priori, la discipline où la

termes scientifiques et techniques. La terminologie « moderne » prend véritablement son essor dans la première moitié du vingtième siècle à partir des travaux d'Eugen Wuster qui posent les principes méthodologiques du travail terminologique. La terminologie, étude des mots techniques et de leur signification, est une discipline dont le statut n'est pas clairement reconnu » (ROCHE, 2005, p. 157)

⁵ Linguiste Suisse du XXe siècle

⁶ Psychiatre et psychanalyste français du 20^{ème} siècle

terminologie est centrale. C'est également probant en danse jazz, où le mot recèle un grand nombre d'informations et en précise les relations aux fondamentaux : rapport à l'espace, au temps (rythmicité notamment) et aux qualités dynamiques.

Pour poursuivre notre questionnement, nous devons à présent nous intéresser plus précisément à la notion de créativité. Selon le CNRTL, on peut la définir comme la « capacité, le pouvoir qu'a un individu de créer, c'est-à-dire imaginer et de réaliser quelque chose de nouveau ». A travers ces mots « créer », « imaginer », la créativité nous apparaît logiquement liée à la création et à la chorégraphie. Mais initialement ce terme est né dans le domaine de la production. Il s'agit d'avoir une multiplicité de réponses à un problème donné. C'est ce qu'on appelle la pensée divergente. Par la suite plusieurs auteurs se sont intéressés à la créativité et ont développé leur concept. Nous retrouvons des notions centrales mais avec des ajouts ou des suppressions. Par exemple, De La Torre en 2000 évoque la créativité à travers la variété, l'inventivité, l'ouverture, la redéfinition. Si l'on en croit Lamblin, lorsqu'il s'agit de la créativité dans le mouvement ou de ce qui relève d'un aspect moteur, trois notions sont toujours présentes : **la fluidité** : aptitude à produire une grande quantité d'idées ; **la souplesse** ou **la flexibilité** : aptitude à passer d'une perspective à une autre ; et **l'originalité** : aptitude à faire des associations d'idées inhabituelles (LAMBLIN, 2012). Pour ce qui est de la créativité en danse, nous pouvons donc retenir ces éléments. Dans le cadre de notre recherche nous pouvons aussi associer la notion d'imagination apportée par Wu et Albanese en 2013. En effet, le potentiel imaginatif est souvent connecté et relié à la créativité en danse.

Dans le domaine spécifique de l'art chorégraphique, on trouve très peu de recherches sur la créativité. Nous pouvons cependant citer Brennan, qui exprime en 1989 que la créativité en danse c'est « la capacité de produire des positions “imaginatives” dans un délai imparti, la capacité de réorganiser et d'ajouter de manière imaginative à des mouvements donnés et la capacité de générer des mouvements variés avec une restriction donnée » (CHAPPELL et al., 2009).

Dans l'extrait tiré de *Langage*, la notion de **transformation** nous relie directement à notre sujet en ce qui concerne la notion de créativité. Celle-ci se définit comme « la capacité, le pouvoir qu'a un individu de créer, c'est-à-dire d'imaginer et de réaliser quelque chose de nouveau » (CNRTL). Est-ce que la créativité en danse, serait d'inventer avec le vocabulaire existant ? Serait-ce plus de l'ordre de trouver une

signature corporelle, une identité chorégraphique et une matière identifiée ? C'est-à-dire inventer en faisant fi des pas codifiés, créer en marge du vocabulaire déjà existant, en trouvant une singularité propre à celui qui développe la matière chorégraphique. Être créatif porterait davantage l'idée de transcender le carcan du vocabulaire qui serait perçu davantage comme notion limitante voire un frein ? Ou abandonner complètement le rapport au vocabulaire pour puiser dans les fondamentaux ?

A la lumière de cette réflexion, nous pouvons dire que, d'une part, le vocabulaire et la terminologie définissent, catégorisent en soit, posent les choses bien qu'étant en perpétuel évolution. D'autre part, la danse étant un art, la notion de créativité est centrale. On peut donc se poser la question : Est-ce que le vocabulaire et la terminologie dans le langage dansé favorisent ou empêchent de créer ? Cette question peut paraître encore plus légitime en danse jazz. En effet, cette esthétique a un langage défini avec une terminologie importante. Est-ce qu'une langue établie peut être support de l'acte créatif ?

Que ce soit du point de vue du danseur, du pédagogue ou du chorégraphe, la question du vocabulaire et de la terminologie a une place prédominante dans ce dialogue triangulaire. Il nous semble intéressant de prendre du recul sur nos pratiques, de poser un regard sur le monde chorégraphique et voir quel(s) rapport(s) les acteurs du milieu chorégraphique tissent ou adoptent vis-à-vis du vocabulaire et de la terminologie. Comment les élèves sont formés à cela ? Est-ce que la créativité a encore sa place ? Par extension, quelles résonances et incidences sur la création contemporaine en danse jazz ? La terminologie, le vocabulaire ainsi que la créativité sont deux points sensibles, sujet à débat dans le milieu de la danse jazz, il est donc nécessaire de s'y confronter.

Tout notre questionnement portera donc sur : la terminologie, frein ou levier à la créativité en danse jazz ? Pour répondre à cette question, nous étayerons notre réflexion au regard de ce qui peut se faire dans d'autres disciplines. Nous aborderons dans un premier temps la notion de dire et définir. Nous nous attacherons davantage à la terminologie et à l'aspect linguistique. Est-ce que les mots sont au service de la créativité ? Et dans un second temps, nous nous poserons la question de la créativité au delà des mots. Il s'agira ici, d'être au cœur du mouvement en observant davantage la gestuelle et la technique à travers l'aspect corporel. Existe-t-il un langage gestuel créatif ?

I. Dire et définir : les mots au service de la créativité ?

A. Le Diplôme d'État, une étape de construction décisive

1. Une définition commune

Dès les années 1950 des danseurs-pédagogues tels que Gus Giordano, Matt Mattox ou Louis Faccuito, surnommé Luigi, vont développer leur propre technique dans le but de former des danseurs à une mémorisation rapide et une résistance physique. Chacun va développer son vocabulaire et sa palette gestuelle. Puis dans les années 70, une codification va se mettre peu à peu en place à l'instar de la « méthode Mattox » qui va progressivement se construire.

Mais pourquoi la terminologie a pris une si grande importance en danse jazz ? Le Diplôme d'État (DE) nous semble être un point charnière pour diverses raisons. En 1987, à la suite du projet de loi 259 en faveur d'une réglementation du métier de professeur de danse, des ébauches de terminologie et un cursus d'étude sont proposés. Daniel Housset, nous confie lors d'un échange⁷ :

Il y a eu des groupes de réflexion organisée par le ministère dès 1987/1988. Plusieurs personnalités étaient présentes Nicole Guitton, Rick Odums, Matt Mattox, Jacques Alberca et d'autres. Deux documents très basiques ont été élaborés : une terminologie de la danse jazz et un cursus d'études en 3 cycles. D'autres se sont investis à la même époque, au début des années 90 : Anne-Marie Porras, Gianin Loringett, Pamela Harris, Irina Radkiewicz, Janis Godfrey...

En effet, du fait de la création de ce diplôme, il a fallu poser et définir un vocabulaire commun. Au moment de la formation diplômante du professeur de danse, l'année de pédagogie est une année privilégiée pour refaire le point sur la terminologie afin que les étudiants puissent l'utiliser dans leur transmission.

Nous avons interviewé Jacques Alberca⁸, qui a été particulièrement investi dans la création de ce Diplôme d'État et dans la pédagogie en danse jazz⁹ :

Avoir une terminologie par rapport à un enseignement ça me paraît non seulement évident mais essentiel ! Pourquoi ? Parce que la terminologie c'est un

⁷ Propos recueillis en janvier 2020

⁸ Pédagogue, interprète, directeur de Compagnie, chorégraphe, formateur de formateur et enseignant, Jacques compte plus d'une corde à son arc. Acteur polyvalent depuis plus de trente ans, c'est un artiste influent du monde de la danse Jazz. Au-delà de son investissement autour de la transmission et de l'enseignement, Jacques crée sa première Compagnie dans les années 70 et chorégraphie pour de nombreuses sociétés dans le milieu de la publicité, du cinéma et de la télévision en Europe.

⁹ La création du diplôme d'Etat date de 1989

langage commun qui va nous permettre de préciser ce qu'on veut obtenir de façon précise. C'est ça une terminologie ! Ça sert à une simplification de la communication. [...] Et effectivement, quand le Diplôme d'État s'est mis en place, il a fallu que non pas que l'on revoie mais que l'on voie de façon très claire, les uns et les autres à l'époque, qu'est-ce que l'on mettait sur chaque mot, sur chaque terme, et que l'on soit d'accord.¹⁰

Nous pouvons voir aux travers de ces différents témoignages, qu'il y a eu une réelle volonté des acteurs de la danse jazz de se réunir et de trouver un consensus autour de la terminologie spécifique. De toute évidence, c'est bien le Diplôme d'État qui a incité et provoqué ces rencontres entre pédagogues jazz. De plus, nous pouvons noter que cela a été un réel chantier, au sens de la construction. Il a fallu poser les fondations d'une nomenclature commune.

Au-delà du Diplôme d'État, il y a les diplômes de danseur délivrés dans les écoles d'enseignement public supérieure en danse jazz. D'une part il y a eu le CESMD (Centre d'études supérieures de musique et de danse)¹¹ de Poitiers, qui proposait un CESDJ¹² (Cycle d'Enseignement Supérieur en Danse Jazz). Dans le descriptif de formation on peut y lire :

La formation est élaborée afin de susciter en **priorité la créativité** et l'ouverture vers différents domaines artistiques. [...] Des cours quotidiens et intensifs développent **les éléments techniques indispensables au service de la pensée chorégraphique et de l'écriture spécifique à la danse jazz.**¹³

Des notions qui nous intéressent et vont jalonner toute notre réflexion : la créativité, la technique et l'écriture en danse jazz.

Actuellement encore, le PSPBB (Pôle Supérieur d'enseignement artistique de Paris Boulogne Billancourt) ou plus souvent dénommé « Pôle sup' » propose depuis 2007 le DNSPD en danse jazz (Diplôme National Supérieur Professionnel de Danseur). C'est la seule formation publique en Europe pour la danse jazz. Cette formation permet aux danseurs d' « affirmer leur **sensibilité artistique** et leur **maîtrise technique**. Face au public, ils acquièrent leur autonomie, développent leur **singularité** et nourrissent leur

¹⁰ Entretien téléphonique mené le 9 mars 2020

¹¹ Appelé à présent Pôle Aliénor

¹² Cette formation a existé de 2006 à 2010

¹³ [Http://cesmd.poitou-charentes.pagesperso-orange.fr/danse/enseignement_jazz.html](http://cesmd.poitou-charentes.pagesperso-orange.fr/danse/enseignement_jazz.html). (2020, mars 28).

démarche créative. [...] Promouvoir cette nouvelle formation en danse jazz, esthétique multiculturelle encore peu présente sur les scènes françaises ».

En relevant les mots clés de ces descriptifs de formations, nous nous apercevons que la sensibilité artistique et la technique sont étroitement liés. Mais également qu'il y a le besoin de développer la démarche créative chez la jeune génération. La notion de singularité est mentionnée et à ce titre, nous pouvons nous questionner sur la pertinence d'une seule formation nationale en danse jazz¹⁴ qui peut tendre à donner une vision unique. Notons également la difficulté soulevée de promouvoir les danses jazz sur la scène de création française.¹⁵

En effet, tout au long de notre réflexion nous allons tisser le lien entre pédagogie et créativité (et par extension création ?). Comment former à la danse jazz ? Former des créateurs de la danse jazz ? Comment est amené la terminologie et le vocabulaire jazz ? Quels outils propose-t-on aux étudiants pour se l'approprier ? C'est pour cela que nous relierons pédagogie (formation) et créativité (création).

2. Uniformisation et formalisation

A travers son institutionnalisation, les acteurs de la danse jazz ont la volonté également de faire reconnaître cette danse et d'en faire une danse savante au même titre que la danse classique et la danse contemporaine¹⁶ En effet, cela a largement participé au fait de légitimer cette danse. Si globalement la communauté jazz était favorable au DE¹⁷, cela n'a pas été le cas de toutes les disciplines. Nicole¹⁸ fait part de son expérience pour la danse classique :

Il a fallu faire un peu la part des choses au début parce que c'était comme un nouveau savoir qui arrivait sur le territoire des danseurs, et qui voulait pratiquement réapprendre aux danseurs ce qu'ils avaient à traiter dans le mouvement, de quelle façon ils devaient l'aborder, ils devaient le considérer. Donc il y a eu quelques moments de violence quand même, on va dire de

¹⁴ En danse classique et contemporaine, il existe les 2 CNSMD et d'autres formations supérieures d'Etat.

¹⁵ Pour donner un aperçu du paysage chorégraphique, il y a 19 Centres Chorégraphiques Nationaux répartis comme suit : 14 en contemporain, 3 en classique, 2 en hip hop et aucun en jazz.

¹⁶ Pour rappel, le Certificat d'Aptitude a d'abord été créé en danse classique et danse contemporaine puis seulement en 1989 pour la danse jazz

¹⁷ Nous pouvons avancer cette idée au vu de nos entretiens.

¹⁸ Prénom de la personne interrogée pour l'ouvrage de M. Chopin, qui a été contacté dans les années 90 pour prendre la direction d'un CEFEDM

rapports de force de savoirs. Entre un savoir intégré, incorporé et puis un savoir analytique qui venaient se projeter de l'extérieur et apporter des informations, des éclaircissements, mais peut-être apporter aussi des grosses remises en question, qui par moment, étaient vraiment trop radicales et quittaient l'artistique. Le danger c'était ça aussi, c'était quitter l'artistique au nom d'un savoir fonctionnel (CHOPIN, 2016, p. 135).

Du côté des danses urbaines, hier encore, au moment de la volonté de créer le Diplôme d'État en hip hop, il y a eu des crispations de la part de plusieurs acteurs du milieu chorégraphique de cette discipline. Ceux-ci craignaient que le poids des institutions, à travers la formalisation, fige les choses et freine la créativité de ce langage. Cependant, on s'aperçoit que cette inquiétude se pose en danse jazz :

Certes, l'institutionnalisation de l'enseignement du jazz et la création du Diplôme d'État et du DNSPD font craindre à certains une uniformisation de contenus et des modalités de transmission, et donc un certain formatage des danseurs. Pour autant, la création de ces diplômes ne fournit pas moins un cadre de communauté et de réflexion propice, dans lequel l'enseignant a aussi mission d'éduquer, c'est à dire développer l'ouverture d'esprit du futur artiste et lui donner la conscience et les moyens de l'adaptation nécessaires à la large palette stylistique offerte par la danse jazz (SEGUIN, 2017, p. 307).

En effet, cela a déjà été évoqué plus haut, quels outils donne-t-on pour faire émerger la créativité au sein d'un système uniformisé ? Un étudiant au DNSPD nous confiait qu'il ne faisait presque uniquement des cours techniques. Les ateliers de composition ou d'improvisation sont extrêmement rares. De plus, lorsque les chorégraphes interviennent pour des créations de pièces, les étudiants sont surtout dans une reproduction de mouvements et peu en recherche.

La crainte que le poids des institutions freine la créativité peut paraître légitime au regard de l'histoire de la danse. Au-delà d'une peur, on peut en effet observer qu'en danse contemporaine, cela repose presque sur un raisonnement ou une idéologie : le besoin de rester sans cesse actuelle et créative en faisant fi des codes. Et pourtant elle est très présente sur la scène de création. Ce n'est pas donc pas un frein pour sa diffusion.

A noter cependant que chacune de ces esthétiques entretiennent un rapport très spécifique à la tradition. Nous traiterons ce point dans un second temps. La danse jazz est une danse qui initialement n'a rien de codifié et repose sur l'oralité mais qui a subi une formalisation à travers le DE notamment. A noter que c'est une danse qu'on voit très peu sur la scène de création professionnelle. Est-ce que la création de ce Diplôme d'État et l'institutionnalisation de la danse jazz ont participé à limiter la créativité de cette danse ? Nous pouvons soulever l'idée que le terrain pédagogique et le domaine de création peuvent avoir un lien de cause à effet. A minima, la notion d'institutionnalisation et de formalisation ne sont, à priori, pas des portes d'accès facilitantes à l'émergence de la créativité. Nancy Stark Smith¹⁹, pédagogue en contact-improvisation s'exprime à ce sujet :

Il est important de ne pas nommer certaines choses. [...] Le fait qu'il n'y ait pas de diplôme pour enseigner le Contact signifie qu'on s'ouvre à d'autres possibilités. Le professeur doit être créatif. [...] Quand un professeur demande : Comment savoir si j'enseigne correctement, s'il n'y a pas de diplôme ? Une chose reste vraie, pour moi : c'est un langage que plusieurs personnes partagent. Si un élève d'un certain enseignant peut aller à une jam et communiquer avec un élève d'un autre enseignant, c'est que ça a été bien transmis ! Bien sûr, il y a beaucoup de dialectes, mais si on ne peut pas trouver la base de communication dans ce langage, c'est qu'il y a un problème (DESTREE, 2000, p. 127-128).

La pédagogue, estime que la formalisation, l'uniformisation via un diplôme restreint la créativité pédagogique. Cependant, la notion d'utilité de langage commun est clairement énoncée.

- B. Les mots : définition d'un périmètre communautaire ?
 - 1. Une langue spécialisée
 - a) *Rendre la danse intelligible*

Nous sommes dans une société et une culture où le poids des mots a une importance fondamentale.

L'héritage dialectique grec établit durablement la suprématie du logos.

L'intellection s'y appuie sur des copules dialectiques (son/idée, mot/concept,

¹⁹ Danseuse américaine qui a participé à la création du contact improvisation dès 1972

signifiant/signifié...), et la culture valorise le discours, le texte, le verbe, comme autant d'instrumentations raffinées et de la pensée (et de la voix). Le sens s'y établit à partir des structures découpées de la signification, et exclut toute "praxis" : à ce titre, la gestualité n'est, dans la communication, qu'un redoublement accessoire et plutôt trivial de la signification verbale, reléguée au rang d'un mimétisme sommaire (BOUVIER, 2018).

En effet, les mots, dans notre société, ont plus de poids que les gestes. Ce qui, forcément, attire notre attention dans le cadre de l'art chorégraphique. « *"S'appuyer sur l'air", "partager l'espace", "donner son poids", "danser à l'écoute"...* Les danseurs et les danseuses sont dépositaires de savoirs implicites dont on trouve trace dans leur langue » (ROQUET, 2019). C'est ainsi que commence la 4^{ème} de couverture du livre *Vu du geste* de Christine Roquet.

En danse jazz, nous allons aisément parler de swing, de groove, de feeling, d'animalité... En contemporain, malgré le fait de ne pas vouloir définir, il y a aussi la présence d'un vocabulaire propre à cette esthétique : il est fréquent d'entendre dans un cours ou de lire à propos de la danse contemporaine, la notion d'*états de corps*, d'*état de danse*, de *sensible*. Ainsi, dans chaque stylistique, nous pouvons attester qu'il existe un ensemble de mots, d'expressions et une terminologie qui font globalement consensus. En utilisant ces mots, il y a peut-être l'envie d'être reconnu par ses pairs. Mais aussi l'envie d'être reconnu par les autres en utilisant un langage spécifique dans le but de rendre crédible sa discipline et avec l'envie de lui trouver une légitimité.

Une terminologie peut être vue comme une langue de spécialité, c'est-à-dire une langue liée à une pratique technique ou scientifique propre à un domaine. Les termes employés sont spécifiques à un métier et renvoient à une réalité extralinguistique partagée : objets (artefacts), pratiques, méthodes, processus, etc. Ces termes n'ont pas le même statut que les mots de la langue usuelle. (ROCHE, 2005, p. 51)

Pour approfondir cette notion, nous pouvons nous appuyer sur le travail de Roche qui explique qu'il existe des pratiques différentes et des niveaux de langages différents en fonction du contexte, du lieu et de l'interlocuteur. Les trois langues sont utiles mais pour des pratiques qui diffèrent.

- La langue d'usage, ou langue naturelle est donc la langue usuelle, celle que nous adoptons au quotidien.
- La langue de l'intellection quant à elle, relève de l'intellect et du processus qui se met en place pour comprendre.
- Le langage de représentation, nous place en tant qu'observateur. Il s'agit de représenter le réel et de pouvoir ensuite l'utiliser.

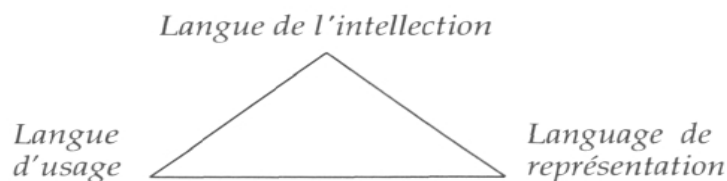


Figure 2 Schéma proposé dans l'ouvrage «Terminologie et ontologie» de ROCHE, C. (2005)

A noter que parfois la terminologie spécifique et la langue commune peuvent être très proches. Prenons le mot *espace*, a priori tout le monde connaît et peut potentiellement utiliser ce terme. Mais en danse l'espace a une résonance particulière et c'est tout un monde que recouvre ce terme. Dans l'article *Contribution de la terminologie à la linguistique*, on y retrouve un autre exemple : « Incident s'entend [...] communément comme un fait sans importance. Mais dans le domaine du nucléaire, c'est un accident spécifié sur une échelle de valeurs » (DEPECKER, 2005, p. 6-7). Le langage spécifique prend finalement toute son importance lorsqu'il est reçu par des initiés.

b) Une dérive vers l'entre-soi ?

En effet, nous venons de voir que la langue spécialisée dans un domaine, pour nous la terminologie, peut enfermer et nous couper de ceux qui ne font pas partie du cercle restreint.

Si l'on reprend l'expression « être en état de danse », « cela rend compte d'une manière experte du parler de la danse. L'expression produit une pensée abstraite de la danse, [...] ce qui ne facilite pas sa compréhension immédiate » (LEFEVRE, 2016, p. 36). Notons ici, la part de l'implicite derrière ces expressions, comme évoqué précédemment dans l'écrit de Christine Roquet. En effet sans être énoncé clairement, cela permet aux adeptes et connaisseurs de se comprendre. Cela relèverait de ce qu'on appelle le jargon. Selon le CNRTL, c'est un « code linguistique particulier à un groupe socio-culturel ou professionnel, à une activité, se caractérisant par un lexique spécialisé, qui peut être

incompréhensible ou difficilement compréhensible pour les non-initiés ». On retrouve bien dans cette définition la problématique qui peut se poser en danse : utiliser un vocabulaire spécifique pour rendre la danse intelligible et crédible mais dans le même temps la rendre difficilement compréhensible et moins accessible. Toutes disciplines et métiers ont leur jargon. On pense notamment au jargon médical qui est parfois difficilement compréhensible par tous. Le corps médical est obligé de faire un effort de vulgarisation pour une meilleure compréhension du patient.

Cette idée nous relie également à la doxa. D'après Pierre Jacerme, la notion de « doxa » aurait pour étymologie le terme grec « dokein » qui se traduit par le fait de « se refléter dans quelque chose ». Nous pouvons, par extension, parler aussi du fait de se refléter dans l'autre avec pour ambition la reconnaissance d'une communauté.

En sociologie et en philosophie, le terme doxa désigne, pour une civilisation donnée, l'ensemble des opinions communes à ses membres, considérées comme évidentes, qui s'imposent sans discussion et sans avoir besoin d'être étayées par des arguments. C'est l'ensemble des axiomes (proposition considérée comme évidente, admise sans démonstration) non discutés dans une société ou une civilisation.

Poussé à l'extrême, l'utilisation en danse d'un vocabulaire spécifique, d'une terminologie ne nous ferait pas basculer dans un verbiage, c'est-à-dire un discours vide de sens ? En terme plus familier « Parler, pour ne rien dire ! ». Ou alors sombrer dans un vocabulaire presque ésotérique qui donnerait la sensation de « quelque chose d'obscur, qui ne peut se transmettre qu'à des personnes initiées ». Pour exemple, l'Éducation nationale est souvent moquée pour ses néologismes et son jargon : *L'outil scribeur* pour le crayon et la légende urbaine du ballon de rugby dénommé *le référentiel bondissant aléatoire*.

Ce « bain linguistique » participe d'une part à créer une communauté de parole en favorisant les échanges mais d'autre part cela rend la danse plus savante. Nous avons vu que la formalisation pouvait avoir des effets négatifs sur la créativité et la création. On s'aperçoit ici que cela peut être un appui pour crédibiliser nos actions en les étayant avec des mots. Cependant, il faut toujours avoir à l'esprit que nos choix de mots doivent être fait en conscience de l'interlocuteur et du public que nous avons face à nous.

2. La terminologie comme langage commun

a) *Une histoire commune*

En nous appuyant sur une enquête²⁰ auprès d'étudiants au Diplôme d'État et en formation supérieure, il émane que la terminologie est avant tout utile pour créer une histoire et une culture commune. Ils estiment que c'est une condition nécessaire pour identifier une discipline. Un étudiant va au-delà et parle de l'utilité de la terminologie pour « fixer la barrière entre différents styles et fixer chaque mouvement, c'est une empreinte ». Même si la pensée peut être stigmatisante, on peut cependant relever la notion d'empreinte : une empreinte pour notre culture et notre danse.

Toujours dans ce lien entre terminologie et culture commune, nous pouvons particulièrement nous intéresser à la danse jazz. Cathy Grouet²¹ dans son mémoire y fait référence :

Désigner les pas par leur nom participe d'un "bain" qui signe une appartenance à une esthétique, voire à une culture (du geste). [...] Il participe pour le moins d'une culture spécifique, comme de parler la même langue. Il y a derrière les jazz square, ball change et autres steps toute une histoire, des danses, des styles, des états de corps dont nous n'avons, certes, plus bien souvent l'idée, mais dont le nom conserve la trace, pour peu qu'on puisse la réactiver. (GROUET, 2013, p. 43)

Nous retrouvons, comme déjà évoqué, l'idée d'empreinte et de traces que la terminologie laisse dans la danse jazz. Le vocabulaire participe aussi et favorise l'appartenance à une culture et une histoire.

b) *Facteur d'autonomisation*

Blandine Martel Basile²², « trouve que ça donne des repères, un langage commun, des codes, qui en tant que danseur nous permettent d'avoir des repères. ». À travers la terminologie, c'est aussi « favoriser une communauté de parole qui permet de pouvoir passer d'un cours à un autre en ayant toujours le même langage. La terminologie fait partie de l'identité de la danse et du langage de la danse. »

²⁰ Interviews menés en 2019 dans le cadre de notre enquête à la FDCA : La place de la terminologie chez les étudiants au Diplôme d'État.

²¹ Danseuse, improvisatrice, chorégraphe, pédagogue, chercheuse, référente de la danse jazz

²² Directrice pédagogique du centre Désoblique à Lyon, entretien mené en avril 2019 au CNSMD de Lyon

À travers cette citation, nous observons que la terminologie est principalement ancrée et reliée au contexte pédagogique. Cela favoriserait également l'autonomie chez le danseur en pouvant se rendre d'un cours à un autre, en somme de toucher à des matières différentes. Si nous relient directement cela à la créativité, ça participe pleinement à une autonomisation et favorise de fait le concept de « souplesse » (ou la flexibilité), qui est l'aptitude à passer d'une perspective à une autre. La terminologie peut donc être un passeport, à travers la connaissance d'un langage, pour être autonome dans ce domaine et peut être, le mettre au service de la créativité ? On s'accorde sur la forme pour permettre plus de liberté à l'interprète du geste

c) *Une démarche utilitaire*

Le fait d'être globalement tous d'accord sur une terminologie peut aussi favoriser des démarches pédagogiques qui tendent à être dénuées de sens artistique et à priori ne pas développer l'aspect créatif. Dans le cadre de la danse et notamment en pédagogie, la terminologie peut relever de l'utile : utiliser la terminologie pour être plus efficient. Dans les retours que nous avons eu des étudiants DE, nous pouvons retenir par exemple : « la terminologie, c'est pour faire faire un mouvement sans utiliser toute une phrase », « Elle [la terminologie] sert à réaliser un pas codifié sans devoir en redonner les qualités et les codes puisqu'ils sont intrinsèquement liés à son nom », « c'est donner un mouvement ou une position sans avoir besoin de décrire ou d'expliquer les dynamiques ». Même si nous entendons le gain de temps que permet la terminologie, nous constatons également le pouvoir stéréotypant que cela peut aussi avoir. Il est vrai qu'en utilisant un mot, nous pouvons dire l'essentiel mais nous pouvons aussi nous priver de tout un univers. Martine Curtat Cadet, apporte des propos plus nuancés : « La terminologie permet de gagner en temps. Du temps pour la mémorisation et pour en avoir justement plus pour travailler la qualité, les intentions et l'interprétation »²³.

Dans le contexte de la création chorégraphique, nous nous sommes penchés sur l'analyse du travail d'Odile Duboc menée par Joelle Velet²⁴ :

Bien qu'il puisse y avoir emprunt de certains termes du vocabulaire classique, il faut les détourner. [...] Le mot arabesque peut aussi illustrer ce propos. Chez un

²³ Entretien mené en 2019 au centre Choréa

²⁴ A noter que cela se passe donc dans un environnement professionnel, avec des danseurs qui ont par ailleurs acquis un vocabulaire et la terminologie qui lui est liée.

danseur initié, l'arabesque est en résonance avec une image de la danse communément partagée. D'où le risque bien sûr qu'elle soit reproduite par rapport à cette image. [...] Lorsque l'arabesque est nommée avec un public de danseuses professionnelles, il est certain que celles-ci vont savoir reproduire l'élément dansé, mais avec leurs propres représentations d'une figure connue. Si la chorégraphe recherche l'apparition de qualités spécifiques et non une figure reproduite, elle est dans la nécessité de faire appel à d'autres mots, d'autres discours pour contrecarrer la première interprétation possible. Le mot initial est insuffisant, voire dangereux quant aux effets produits sur et par l'interprète. C'est pourquoi la chorégraphe précise "mais ne pensez pas arabesque" et commence à donner des pistes pour construire le mouvement autrement que dans la logique convenue ou académique. (VELLET, 2006, p. 79)

En effet, on voit que la chorégraphe utilise la terminologie pour gagner du temps. Les danseurs comprennent immédiatement la forme souhaitée. En revanche, il est important de renourrir pour éviter de figer cette forme. Au-delà de la terminologie, les mots ont leurs limites. Ils ne peuvent peut-être pas tout dire et notamment ce qui relève des sensations. Steve Paxton, « reproche au langage de ne pas avoir les matériaux nécessaires à la description des sensations. »

Bien sûr, il est question des sens dans le langage, ils reçoivent des noms et les matériaux qu'ils prélèvent ou les choses qu'ils sentent sont également nommées, mais le sentir de la sensation me paraît être une toute autre catégorie qui fait défaut dans le langage. En particulier pour des sensations aussi communes que faire passer le poids d'un côté à l'autre. Je crois que se sentir devrait avoir un nom. Et comme il n'en a pas, on se retrouve à devoir créer des images pour l'évoquer, sans pouvoir vraiment lui donner un nom (PAXTON, 1983, p. 10).

Cette culture commune qui est la terminologie, peut être au service de la créativité, si nous l'utilisons au profit du sens artistique comme un des outils à notre portée.

3. La difficulté à faire communauté

a) *Les différentes filiations*

La difficulté de faire œuvre d'une culture commune rencontre des obstacles notamment chez les grandes figures de la danse jazz. En effet, chaque artiste-pédagogue peut avoir

des filiations différentes. Par exemple entre Rick Odums et Gianin Loringett (filiation Mattox), il y a des choses qui diffèrent. Certains pas comme le *Half turn hitch kick*, appelé aussi « saut West Side » ont ainsi des dénominations différentes. Sans oublier, tous les danseurs jazz qui ont une filiation initiale classique. Ils convoquent la terminologie de la danse classique en l'adaptant à la danse jazz. On retrouve la nomenclature classique, mais en privilégiant une exécution en parallèle, plutôt qu'en dehors. Ou encore les mouvements classiques vont être réalisés sur jambes pliées pour « jazzifier » l'élément.

b) *Un manque de connaissances*

Bien qu'on s'accorde facilement à dire que la danse jazz est codifiée, étonnamment il y a un manque de connaissances chez les pratiquants et notamment chez les étudiants DE. Martine Curtat Cadet s'exprime au sujet des étudiants contemporains et jazz :

Je suis obligée de leur amener [la terminologie]. Mais pas que par rapport au vocabulaire jazz. Ça dépend aussi d'où ils viennent, mais globalement on est obligé de repasser par-là. [...] En année de pédagogie, on doit revenir sur du vocabulaire fondamental de technique en danse, exemple une glissade, parce qu'ils n'ont pas forcément été construits par ça.

Ceci est confirmé également lors d'échanges avec d'autres formateurs au Diplôme d'État, qui expriment le fait que les étudiants entrent en formation avec des connaissances extrêmement parcellaires. Thierry Vosdey²⁵ dit que leur savoir est très global et qu'il y a d'importantes lacunes dans la spécificité jazz. Ils ont même des connaissances erronées. Concernant plutôt les contemporains, la directrice de Choreia dit qu'ils sont perdus.

Comme en pédagogie on passe par cette terminologie, par ces pas de base, la réflexion des contemporains est : « Nous, on n'en a pas ! ». Les points de repère vont être au niveau de la terminologie classique. Mais aussi sur tout ce qui est Cunningham, où il y a une technique codifiée.

Cela souligne que pour la danse contemporaine, la question de la terminologie n'est pas centrale. En effet, cette discipline n'ayant que de rares repères terminologiques, il s'agit davantage d'emprunter aux techniques académiques comme le classique si besoin.

²⁵ Formateur en pédagogie jazz à l'ISDAT (Institut Supérieur des Arts de Toulouse)

C. D'une aire géographique et culturelle à une autre :

1. Le transfert culturel ou la question du choix linguistique

Dans la danse jazz, la quasi-totalité des termes que nous utilisons sont anglais. Il y a quelques exceptions comme le « pas de bourrée » et la « triplète » issue de la langue française. Cela vient du fait que, comme nous l'avons déjà exprimé, la danse jazz est née d'un métissage. Nous retrouvons donc notamment des apports de la danse classique. En revanche, les pas de bases spécifiquement jazz prennent leur source dans la langue anglaise.

A noter cependant qu'il y a une différence entre la terminologie américaine et anglaise. Par exemple, ce que nous nommons *jazz square*, s'appelle *box step* aux États-Unis. Il en est de même pour le *flick ball change*, dénommé outre atlantique sous le terme de *break a leg*. Idem pour les danses de sociétés où nous allons privilégier le *suzy Q* plutôt que le *fish tails*²⁶. En France, nous avons fait le choix de garder des mots en français comme « chassé » que l'on dénomme *spring ball change* aux États-Unis. Patricia Karagozian²⁷ nous confiait également que nous avons procédé à certaines adaptations :

En France parfois il y a des petits détournements, ce qui est normal. Par exemple quand on fait des temps de flèche à la seconde en croisant une jambe et puis l'autre jambe qui monte à la seconde, on appelle ça un *hitch kick*. Et pour moi, comme je l'ai appris, un *hitch kick* c'est dans un plan sagittal et par la définition de *hitch kick*, *hitch* étant que l'on attèle un cheval, *kick* étant un battement. Mais ce sont des transcriptions qui sont normales dans l'histoire.

Cela fait directement appel au concept de **déterritorialisation**. Nous avons emprunté à une culture, fait des choix pour le transposer à la nôtre. Ce concept a été développé par Gilles Deleuze²⁸ et Félix Guattari²⁹ dans l'Anti-Œdipe en 1972. La déterritorialisation, si on reprend simplement l'étymologie, c'est le fait de porter un élément en dehors de son territoire premier. Nous pourrions, pour vulgariser le concept, parler de décontextualisation. S'il y a déterritorialisation, il y a nécessairement une reterritorialisation dans un autre espace-temps. Ce qui nous intéresse ici, c'est que

²⁶ Nous pouvons tout de même soulever des différences minimales d'exécution entre le mouvement anglais et américain : commencer par avancer le pied au lieu de le croiser pour le box step, faire le suzy Q plutôt en déplacement latéral et le fish tails sur place, etc...

²⁷ Formatrice dans de nombreux centres et chorégraphe de la Cie PGK

²⁸ Philosophe français

²⁹ Psychanalyste et philosophe français

gagnons-nous ? Que perdons nous ? Dans le milieu chorégraphique, et plus spécifiquement dans la danse jazz, y a-t-il un intérêt à jouer de ce concept pour faire émerger la créativité ?

2. Les stratégies pédagogiques

a) *Faire appel à l'imaginaire*

La danse jazz a une majorité de sa terminologie ouvert sur l'imaginaire. Cathy Grouet en fait état dans son mémoire :

Le vocabulaire de la danse jazz est très imagé et nous pouvons distinguer différents types d'images : certaines évoquent des tracés dans l'espace (jazz square, pivot, table top, tilt, lateral T...), d'autres se réfèrent au végétal (grappe vine...) ou à l'animal (worm, snake ...), voire au mouvement associé à l'usage d'objets (coffee grinder, corkscrew...). [...] Je trouve ce vocabulaire imagé particulièrement intéressant en ce qu'il convoque (plus ou moins consciemment et le plus souvent inconsciemment d'ailleurs) un imaginaire [...] Il est aussi porteur d'images (les slides de Gene Kelly par exemple) et d'imaginaire (ce que ce mot – dans toutes ses dimensions précédentes mais aussi dans sa musicalité, c'est-à-dire sa dimension performative - pourra générer en moi en termes d'impulsion créatrice) (GROUET, 2013, p. 43).

Imagé, imaginaire, images, créatrice, autant de termes qui relient directement la terminologie jazz à une poétique du geste, à un imaginaire. Eliane Seguin, souligne la même chose :

Une grande partie du vocabulaire de la danse jazz, à l'instar de celui du hip hop, possède une dimension visuelle forte. C'est un vocabulaire métaphorique, iconique, qui permet de penser le réel, de susciter des images et des imaginaires, tout en communiquant des qualités d'exécution précises [...] (SEGUIN, p. 312).

C'est probablement, l'une des grandes forces de notre terminologie. Cependant, comme nous pouvons le lire ci-dessus, la quasi-totalité de notre terminologie est en anglais. Jacques Alberca explique : « Souvent, la terminologie est un terme imagé. *Worm*, j'ai toujours dit un *worm*, je n'ai pas dit un ver de terre ! Donc ça amène une volonté d'ondulation. [...]. Il faut faire travailler l'imaginaire et ça amène à une qualité de mouvement. » (Jacques Alberca, entretien téléphonique, 9 mars 2020).

Dans le cadre de la pédagogie, tous nos élèves ne parlent pas forcément anglais. Est-ce qu'ils sont privés d'une partie des informations ? Faudrait-il traduire les termes ?

b) *La traduction*

Pour certains mouvements, la question ne se pose pas, puisqu'ils sont à priori intraductibles. Le *Suzy Q*, le *Shimmy* ne semble pas avoir de traduction. Choisissons à l'inverse des éléments qui trouvent leur correspondance en français : *worm* (ver), *dolphin* (dauphin). En effet, ces termes peuvent, si on les transpose dans la langue maternelle des danseurs que nous avons face à nous, davantage résonner pour l'individu et être ainsi un appui pour comprendre le mouvement et donc mieux le maîtriser dans le but de jouer avec, le détourner et tendre vers la créativité. Prenons un autre exemple : *Pencil turn*, que nous pouvons traduire par « tour crayon ». L'image est très claire : dans le cadre pédagogique, cela semble évident que ça peut être un outil. Nous pouvons à travers cela parler de l'axe ou encore de la double direction... Cependant, ne perdons-nous pas de la poésie ? Est-ce que « tour crayon » est évocateur de la poésie d'un geste dansé auquel nous aspirons quand nous sommes en création. Il en est de même pour le *jazz square* traduit par « pas carré ? ». En effet, cela permet visuellement d'évoquer le rapport à l'espace que ce pas engendre. Une fois de plus, il nous semble qu'à travers la traduction, nous bénéficions que d'un moindre apport du pouvoir poétique du terme. Cathy Grouet l'évoque dans son mémoire :

Michel Bernard, en lien avec l'analyse proposée avant lui à ce sujet par Gilles Deleuze et Félix Guattari, souligne “une matérialité dynamique”, mieux, “un continuum de variation” d'éléments non plus spécifiquement linguistiques, mais assimilables à des “gestes”, comme si la corporéité et le langage formaient précisément “une même ligne de variation dans le même continuum. [...] En effet, dans cette optique, chaque constituant de la phrase (le lexème ou, à la limite, le phonème, pour le linguiste) est une variable non signifiante et purement intensive qui fait tendre la langue “vers un en-deçà ou un au-delà de la langue” et par là entraîne sa “déterritorialisation” dans la dynamique proprement corporelle : pour Deleuze et Guattari, elle joue le rôle de “tenseur”». On comprend mieux alors que le terme *slide* n'induit pas la même dynamique, la

même résonance énergétique que sa traduction dans le verbe glisser. (GROUET, 2004, p. 43-44)

Elle appuie sa réflexion à travers le concept de déterritorialisation et poursuit en prenant un point de comparaison dans la musique jazz. « Il ne viendrait d'ailleurs pas à l'esprit d'un musicien de jazz de parler d'ostinato s'agissant d'un riff, pour toutes ces mêmes raisons sans doute ». Toujours dans le domaine de la danse jazz, Eliane Seguin, écrit dans son dernier ouvrage :

Il est probable que le passage d'une terminologie anglophone à une traduction française ait également contribué à la perte de sens de certains éléments afro-américains non traduisibles et donc entraîner leur disparition. Certains d'entre eux comme *funky four corners*³⁰ ne peuvent être traduits en français si ce n'est sous forme d'une explication qui aseptise complètement le mouvement et ne communique pas la qualité et le sens de l'énergie nécessaire à son exécution (funky). Conserver le vocabulaire d'origine dans la transmission, à l'instar des américains qui se sont approprié la danse classique en conservant la terminologie française, est une démarche qui me paraît favoriser la participation et l'imprégnation à une culture, en l'occurrence la culture jazz et son esthétique spécifique. (SEGUIN, 2017, p. 312)

Ici, Eliane Seguin va encore plus loin et évoque que la traduction, au-delà de faire perdre l'essence du mouvement et ses qualités intrinsèques, aurait même conduit à la perte de certains mouvements. Nous pouvons observer dans tous les cas qu'il y a un lien fort entre le mot et le geste. Pour poursuivre ce raisonnement et revenir à une vision plus linguistique, nous citerons Alain Rey :

Les travaux terminologiques bilingues doivent choisir une langue "source" [...]. Les vocabulaires plurilingues, lorsqu'ils sont conçus dans une langue de départ, souffrent d'un grave et fréquent défaut : une terminologie "de départ" y est souvent traduite ; dès lors, les termes "d'arrivée" risquent d'être et sont fréquemment artificiels (REY, 1979, p. 103).

Au regard de tout cela, il n'apparaît donc pas pertinent de traduire notre terminologie jazz qui renforcerait l'idée d'un jazz formel dénué de sens. Par extension et au regard du

³⁰ « Les hanches désignent tour à tour les quatre coins d'un carré. Il est possible d'exécuter le mouvement de hanche en faisant un pas dans chaque direction. »

passé, cela entraînerait même un appauvrissement de notre vocabulaire gestuelle. La traduction aurait donc un effet néfaste sur l'imaginaire et donc la créativité ?

c) *Doit-on comprendre pour que cela fasse sens ?*

D'un point de vue linguistique, il est important de faire la différence entre le sens et la signification d'un mot.

Le sens d'un mot - ou signifié - variable au sein d'un même discours, se définit par rapport à ses usages. [...] Définition par rapport à un système qui peut être la langue elle-même. [...] La signification d'un mot se veut, quant à elle, indépendante des usages du mot. Elle peut être définie en référence à un "sens norme", sens commun à plusieurs discours. (ROCHE, 2005, p. 157)

Replaçons cette approche linguistique dans le cadre de la danse :

Dans le travail quotidien et régulier de la compagnie, le sens se construit au delà de la signification première et usuelle du mot, et il est alors "réapproprié", par la pensée et le corps. Il y a incorporation de savoir-faire dansant. Le danseur a accès à un lexique gestuel, bien au-delà d'un lexique verbal. (VELLET, 2003).

Cette citation prend cœur dans le travail d'Odile Duboc. Les danseurs de part leur incorporation et vécu développent une sorte de métalangage qui va au-delà des mots. Le sens prend le pas sur la signification.

Dans le cadre pédagogique, est-il possible de s'adresser à des jeunes élèves danseurs en utilisant du vocabulaire soutenu dont ils ne connaissent pas la définition ? Est-ce que le mot peut faire sens ? Regardons de plus près dans l'ouvrage d'Isabelle Hernandez³¹ afin de transposer cette réflexion dans le domaine de la danse :

Je suis convaincue que la définition d'un mot peut être inconnue d'un enfant. Ce qui est important c'est ce qu'il va comprendre, et le fait qu'il va apprendre ce nouveau mot en le voyant dans le corps de l'enseignant et en le vivant dans son propre corps. Bien sûr le mot "percussif" ne veut rien dire pour un enfant de quatre ans, mais si je le prononce, et qu'il l'entend au moment où je le fais, et où il voit dans mon corps une action percussive, et qu'au même moment, ma voix portée est percussive elle aussi, l'enfant l'expérimente et comprend le sens du

³¹ Professeure de danse et formatrice pédagogique jazz

mot. Je crois donc que la définition d'un mot passe par son ressenti et c'est selon moi une des plus belles fonctions de la danse. (HERNANDEZ, 2019, p. 37)

En effet, l'enfant va peut-être comprendre ou découvrir un nouveau mot au regard d'une illustration corporelle (référence aux gestes co-verbaux). L'intonation et la rythmicité du mot peut favoriser la compréhension. C'est une notion importante dans la terminologie de la danse où la prononciation de *caresser* ne va pas induire la même qualité dynamique que *brosser*. Plus spécifiquement en danse jazz, les mots sont porteurs d'une dynamique même si nous n'en comprenons pas le sens. Le phonème du *flick*, même si nous n'en saisissons pas le sens, induit bien une vivacité. Mais Isabelle Hernandez va plus loin :

C'est parce que l'enfant est emporté par ce vocabulaire nouveau qu'il découvre, qu'il entre dans un état différent de celui de son quotidien pour aller vers une exploration nouvelle des mots, du corps et des sensations qu'il éprouve. Quand on utilise des mots qu'il connaît déjà, il n'entre pas dans une dimension d'écoute, de curiosité, d'envie de découvrir. Le mot inconnu l'oblige à être attentif et cette attention l'amène inconsciemment à l'état de danse. Au contraire, je pense qu'un vocabulaire ou des images trop bien connus de l'enfant, nuisent à ses apprentissages et réduisent sa capacité créative.

Nous pouvons voir ici, à travers l'expérience de ce professeur, que le fait de ne pas se comprendre entre enseignant/enseigné ne serait pas un frein mais au contraire laisserait pleinement place à l'imaginaire de l'enfant et à sa créativité. Se mettre toujours au niveau langagier de l'élève ne serait pas un terrain fertile à l'évolution artistique. A l'inverse Patricia Karagozian nous confie lors de notre entretien, qu'elle a eu un certain rejet à la terminologie, par ce qu'elle s'apercevait que pendant les jurys DE, les candidats récitaient les mots sans aucune idée de ce que ça voulait dire, dénué de sens artistique.

C'est plus tard que j'ai pris conscience qu'il fallait enseigner la terminologie en expliquant le sens des mots et puis être créatif par rapport à ça. *Drag* ça veut dire *trainer*, et il y a plein de manières de trainer le pied. Il n'y a pas seulement le *drag* comme Fred Astaire à la seconde. On peut le faire en croisant, en tournant, dans différentes orientations par rapport au pied qui traîne... d'avoir une certaine

créativité par rapport à ça. Si on va vraiment dans le sens des mots, c'est une possibilité (Patricia Karagozian, entretien, 14 avril 2019).

Pour Patricia Karagozian, si le danseur comprend ce que signifie le mot, en ayant accès à sa traduction, il pourra avoir accès à la signification profonde. Cela serait un point d'appui pour être créatif et réinventer.

Au vu de ces apports, nous pouvons en conclure la déterritorialisation et notamment la traduction a des conséquences importantes pour notre discipline. Il faut donc l'aborder comme un outil et une stratégie pédagogique (pour la technique et la créativité) et s'autoriser à faire des allers-retours dans notre transmission. Car en effet, la traduction peut autant faire émerger qu'annihiler toute créativité chez le danseur.

D. La place de la terminologie

1. Dans quel contexte ?

La question sous-jacente est : existe-t-il un environnement propice à nommer, à user de la terminologie ? Est-ce que la terminologie, portée dans un autre cadre, peut enfermer ?

La langue peut être un obstacle au développement et au transfert des connaissances, mais aussi un moyen pour y parvenir lorsque certaines conditions sont réunies. Il faut ainsi que les langues en question soient suffisamment instrumentalisées notamment sur le plan terminologique, pour constituer un véhicule adéquat de communication (ROUSSEAU, 2005, p. 94).

De quelles conditions parlons-nous ? Est-ce que le contexte serait une notion à prendre en compte pour que les mots puissent être un moyen de faire émerger la créativité ?

Tout d'abord entre les esthétiques (classique, contemporain ou jazz), le mot terminologie n'a pas la même résonance et on ne lui laisse pas la même place.

En jazz, il semble y avoir un consensus pour noter que c'est une notion importante. Rick Odums³², publie une vidéo intitulée *Un vocabulaire pour la danse jazz : Terminologie*, où il passe en revue, accompagné des danseurs de sa compagnie, tous les pas de bases jazz accompagnés de leur dénomination. Les positions de bras, de jambes, en balayant des années 20 aux années 90 sont explicitées et démontrées. D'ailleurs, dans le titre de

³² On trouve sur son site « Propagateur infatigable de la danse jazz, il fonde sa propre compagnie (Les Ballets Jazz Rick Odums) qui tourne internationalement depuis 1983. Diplômé du CA en Danse Jazz, il transmet sa démarche au sein de son école parisienne qu'il crée en 1988. »

cette vidéo, les termes de « terminologie » et « vocabulaire » coexistent. Il y a une relation obscure entre ces deux notions que nous avons définies en amont.

Également, dans la collection « Cahiers de pédagogie » publiée par le CND³³ : « Enseigner la danse jazz » (GOUCOULE et al., 2007), on y retrouve en conclusion de l'ouvrage un « Glossaire » qui répertorie l'ensemble de la terminologie jazz.³⁴ En comparaison, observons le même livre proposé en danse contemporaine « Les acquisitions techniques en danse contemporaine » (ROUSIER, 1999) : la partie glossaire est totalement absente.

La transmission des arts du mouvement s'opère traditionnellement par reproduction mimétique des gestes d'un professeur (dans la danse) ou maître (dans les arts martiaux). La monstration par le corps peut se suffire à elle-même, elle est toutefois le plus souvent médiée en sus par une "*deixis*" verbale – une parole qui ira doubler la monstration première d'éléments de description utiles à la reproduction de la figure (GODFROY, 2018).

Dans le cadre de la transmission pédagogique, surtout en danse jazz ou classique cela semble presque inévitable de passer par la terminologie. C'est un outil pédagogique essentiel d'une part mais c'est en soit un patrimoine. En effet, en tant qu'enseignant nous sommes porteurs d'une « mission » qui est, entre autres, de transmettre cette nomenclature. Contrairement au cadre de la création chorégraphique, où le créateur porte une vision du monde, il n'a pas le même dessein que le pédagogue, ni la même finalité. Il n'est donc pas nécessaire d'avoir recours à cette terminologie spécifique. Cependant que ce soit dans l'un ou l'autre des cas, il s'agit bien de l'art de la danse. Même si la relation entre créativité et création chorégraphique paraît plus évidente, le cadre pédagogique devrait largement stimuler les élèves dans leur créativité. Il y a donc une utilisation différente de la terminologie en fonction de l'endroit où l'on se trouve et le cadre où l'on exerce.

³³ Centre National de la Danse

³⁴ Voir l'entretien avec Daniel Housset en annexe, où il évoque la création de ce cahier

2. Quelle temporalité ?

Nous nous sommes posés la question du cadre dans lequel émergeait la terminologie. Posons-nous à présent la question du rapport au temps. Y a-t-il une temporalité ? Un moment propice pour faire usage de la terminologie afin de faire jaillir la créativité ?

a) *Post expérience*

Observons de plus près la danse contemporaine, qui comme on l'a vu, fait très peu appel à une terminologie spécifique. Cependant, elle semble connectée à la créativité que ce soit dans le cadre pédagogique ou celui de la création. En pédagogie, la composition et l'improvisation fait partie intégrante de cette discipline.

Si on se réfère à aux notions de **signifiant et signifié** (développées par Lacan³⁵, que nous avons évoqué dans l'introduction) et que nous transposons ces notions dans un studio de danse, nous pouvons imaginer que la terminologie des mouvements jazz masque forcément une partie de l'imaginaire, de l'histoire portée par le mot. L'enseigné va finalement recevoir qu'une infime substance de ce que le terme porte en lui. Comme nous l'avons vu plus haut, les termes jazz comportent pour chacun d'entre eux une identité « spatio-dynamico-temporelle » qui décrivent beaucoup mais à la fois mettent sous silence de nombreuses autres informations, comme les sensations. Cela restreint très certainement l'imaginaire et limite la créativité en imposant une vision à l'autre.

Dans le DVD, *Lexique dansé*³⁶ Loïc Touzé³⁷ s'exprime sur le fait de nommer :

Qu'est ce qui se joue avant la nomination ? Nommer, parfois, ça masque une partie de la réalité. Et moi ce qui m'intéresse c'est d'être à un endroit où c'est la face cachée de la réalité, qui serait cachée par la nomination, la formulation, dans la définition... qui par ailleurs aide à comprendre la réalité. La question ce n'est pas de comprendre la réalité. C'est de percevoir. C'est ça qui m'intéresse. Comprendre c'est une deuxième étape. Si je commence à comprendre la réalité,

³⁵ Psychiatre et psychanalyste français du 20^{ème} siècle

³⁶ Le film débute par une interview de Jeannette Dumeix : « Il y a souvent dans la danse, une trame non montrée et qui a à voir avec les mots. Je voulais approcher à la fois ce qui est reconnu par les mots et ce que ces mots reflètent. Je suis certaines d'une chose, dans la danse contemporaine, il n'y a pas d'alphabet, mais je suis sûr que le corps est ce qu'il fait. »

³⁷ Loïc Touze est danseur et chorégraphe. Formé à l'école du Ballet de l'Opéra de Paris, il a dans le corps de ballet, tout en participant à de nombreuses créations au sein du GRCOP. Il s'est ensuite tourné vers la Nouvelle Danse.

finalement j'en masque une partie. Si j'arrive à percevoir la réalité je pourrais ensuite comprendre ce que je perçois.

Ici, le concept illustré par Lacan trouve son parallèle dans le domaine de la danse et plus particulièrement dans la création chorégraphique. Dans les propos de Loïc Touzé, nous pouvons relever deux choses : la première est que le fait de nommer est ambigu car cela cacherait en partie la réalité mais dans le même temps cela aide à comprendre en partie celle-ci. Nous percevons également, selon le chorégraphe, que dans la création « comprendre » n'est pas la 1^{ère} étape et donc par conséquent, il n'est pas utile de nommer de prime abord. A noter cependant que le rapport aux mots est différent en danse contemporaine et en danse jazz. Le chorégraphe contemporain, même « post expérience », ne nomme probablement pas les choses via la terminologie. Hervé Robbe³⁸ dit utiliser les mots pour décrire des sensations ou poser des questions. Somme toute, cela peut être une piste de questionnement pour notre sujet. Sophie Daviet³⁹, estime que la terminologie apporte avant tout aux étudiants contemporains au Diplôme d'État, une analyse de leur danse et de pouvoir mettre des mots sur ce qu'ils sont en train de réaliser.

La danse contemporaine a largement été influencée par les méthodes somatiques où il y a très souvent un retour « post expérience ». Il est donc très fréquent lors d'un atelier, d'une improvisation ou d'une composition instantanée de prendre un temps pour que les danseurs, chorégraphes et observateurs fassent un retour sur leur vécu. Dans ce cas, la créativité émerge et nous posons ensuite des mots pour relancer, affiner ou même juste constater. Comme le dit Soahanta Di Oliveira⁴⁰, il s'agit ici de « faire remonter à la conscience pour faire surgir la créativité »

b) *Simultanéité*

A contrario, Emmanuelle Huynh⁴¹, s'exprime dans *lexique dansé* sur un moment de création chorégraphique :

Il y a un rapport dialogique entre le mot et le geste. [...] Toutes les informations que je pouvais transmettre, je les ai transmises à la fois physiquement, par

³⁸ Chorégraphe français de danse contemporaine ayant dirigé pendant treize ans le CCN du Havre

³⁹ Formatrice en pédagogie contemporaine au studio Harmonic et au PESMD de Bordeaux

⁴⁰ Formatrice en AFCMD (Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé)

⁴¹ Danseuse et chorégraphe française de danse contemporaine qui a dirigé le CNDC d'Angers

certaines consignes, par certaines images ou sensations et par des commentaires ou des charges verbales de ce que je pensais être juste comme piste. Il n'y a jamais un premier. Il y a des mots qui font frayage et qui fonctionnent comme des guides pour tout le monde. Pour moi aussi...Et il y a des improvisations aussi où il y a des retours chargés de quelques mots.

Selon Emmanuelle Huynh, mots et mouvements dialoguent et interagissent simultanément. Elle parle de la fonction de *frayage* concernant les mots. Comme s'ils guidaient ou facilitaient la circulation d'informations par itération tout en dépassant les obstacles ; ceci avec l'envie d'ancrer durablement les sensations, pour rendre possible et favoriser la créativité. Le corps donne à voir mais grâce au langage, nous accédons au fond et au sous texte, notamment aux sensations.

Demandons à un danseur de créer une phrase chorégraphique qui peut servir de matériau de base (que l'on pourrait modifier par la suite). Nous n'allons à priori pas désigner avec une terminologie chaque pas identifiable. Par la suite, nommer des éléments connus peut permettre de mettre valeur l'usage d'éléments codifiés (probablement inconsciemment). Cela peut proposer et attester d'un cadre familier rassurant pour le danseur. De plus, ça peut être une étape de l'écriture chorégraphique, avec ces éléments reconnaissables qui jalonnent le chemin. Pour ensuite pouvoir encore plus déformer, remodeler et jouer avec le vocabulaire.

C'est ce que nous avons pu observer dans la démarche chorégraphique de la Cie Accord des nous. (Compagnie de danse dirigée par des chorégraphes, danseurs et enseignants). Le vocabulaire codifié et identifiable, semble dans un 1^{er} temps, moins présent dans les créations qu'elle ne pourrait l'être dans un cours. La matière va davantage naître d'expériences corporelles en résonance à une thématique. Pour exemple, dans la pièce PULSE (création 2018), le travail a reposé entre autres sur les pulsions. La recherche corporelle a donc été de faire jaillir des mouvements de façon incontrôlée ou de refreiner le mouvement. Si on observe la pièce, on peut tout de même identifier des formes connues et nommer des éléments en usant de la terminologie. On retrouve des *hinges* (mouvements désaxés vers l'arrière - geste cher au chorégraphe dans toute la symbolique qu'il porte), des appuis rythmiques (*catch step, ball change*), du vocabulaire de base (*twist, touch turn*). Mais très souvent le haut du corps est reconsidéré dans des coordinations plus « singulières ». Certains fondamentaux sont

réinvestis dans un autre espace/temps. Très souvent la colonne vertébrale est engagée dans une qualité ondulatoire mais pas forcément dans une forme préétablie. Le travail d'isolation et de segmentation est aussi très présent mais dans une forme peut être plus hybride. Le travail sur les qualités dynamiques impactées et impulsées est omniprésent. Dans cette première partie, nous nous sommes intéressés à la linguistique et aux mots en questionnant leur lien à la créativité. Il semble évident que les institutionnalisations ont permis de créer et de renforcer une communauté jazz mais parfois au détriment de l'aspect singulier et créatif. Il nous est apparu aussi, que la difficulté de notre art métissé et de ses cultures multiples peut renforcer nos interrogations quant à la linguistique et à son impact sur la créativité. Tout au long de cette première partie, il nous est apparu essentiel d'ancrer notre questionnement dans une double perspective : la formation et la création. En effet, nous avons vu qu'en fonction du contexte et de la temporalité, la terminologie n'avait pas le même impact sur la créativité. Ce qui ressort, c'est que lorsque la terminologie est utilisée comme un moyen, cela peut être un outil pour l'émergence de l'acte créatif. En revanche, si la terminologie est une finalité, on se coupe à priori des sensations et de toute sensibilité créative. Intéressons-nous alors dans un second temps à ce qui se joue au-delà des mots.

II. Au-delà des mots : un langage gestuel créatif ?

Et si la forme n'a pas de nom ? Est-ce que ça n'existe pas ? Patricia Karagozian, dans le cadre pédagogique trouve que c'est important de ne pas rester que dans la terminologie usuelle : « C'est important aussi d'autoriser les étudiants en Diplôme d'État à faire des mouvements où il n'y a aucun nom ! Et après peut-être, on peut inventer un nom. C'est comme ça qu'on va faire évoluer la terminologie. » En effet, dans les années 1980, des stylistiques sont apparus avec des chorégraphes comme Redha⁴² par exemple. Ils ont apporté leur signature à la création, sans que cela soit forcément nommé.

A. L'accès à un langage spécifique

1. Le vocabulaire ou la maîtrise d'une technique

En effet, la technique en danse est intimement liée au vocabulaire. Comme nous pouvons le lire dans l'ouvrage de Ronsart :

⁴² Redha Benteifour nommé communément REDHA

Qu'entendons-nous par la technique ? À l'école Monique Ronsart, la technique est la connaissance d'un vocabulaire qui s'acquiert par l'observation, la démonstration des pas ou des mouvements, par leur synthèse et leur analyse, par l'étude de leur relation ou de leur similitude, puis par leur développement dans l'espace et dans le temps. (RONSART, 1982, p. 14)

Ici, il est très clairement exprimé que posséder la technique d'une danse, c'est en posséder avant tout son vocabulaire, ses pas et ses mouvements. Cela s'acquiert d'une part, par l'intellect et le cognitif qui est en jeu. Et d'autre part cela se fait au regard des paramètres du mouvement. En effet, il y a la connaissance, l'assimilation du mouvement et de sa forme qui s'inscrit dans un rapport spatial et dynamique.

D'ailleurs les interviews menées auprès de plusieurs étudiants au Diplôme d'État, toutes esthétiques confondues, vont également dans ce sens. Ce qui ressort principalement pour le vocabulaire comme pour la terminologie, c'est qu'ils font référence principalement à la technique. Une des étudiantes interrogée évoque :

Ce sont les noms exacts des mouvements et positions de corps en référence à la technicité. Ça sert à donner précisément à mes élèves ce que je cherche à leur faire travailler, donc à nommer et à décomposer de manière précise chaque élément du mouvement.

Ici encore, en écho à ce que nous avons démontré précédemment, nous percevons bien l'aspect utilitaire du vocabulaire. Elle y décrit ici le vocabulaire et sa terminologie comme un moyen. De plus, à travers ce témoignage, on perçoit le vocabulaire comme quelque chose d'établi. Au-delà de nuancer ces propos, nous pourrions questionner la relation entre terminologie et forme et l'intérêt, en formation, de s'interroger sur ce lien. Jacqueline Robinson apporte aussi sa définition de la technique, pour elle « c'est une manière de faire, signifiant efficacité, maniement contrôlé d'un instrument, d'outils, de langage » (ROBINSON, s. d, p. 20). Dans le cadre de notre sujet qui traite du vocabulaire en danse, le lien qui est tissé entre technique et langage est aussi particulièrement intéressant. Nous pourrions dire que maîtriser une technique serait comme maîtriser un langage corporel.

Une esthétique c'est un langage, et le langage passe quand même par la forme. Mais je pense que pour faire évoluer la forme, parce qu'une danse elle se renouvelle et elle évolue dans ses formes, de même que la musique elle se

renouvelle aussi : la musique jazz d'aujourd'hui a accepté d'éclater certaines formes et de les reconstituer peut-être un peu différemment. En tous cas, il y a toujours une manière de triturer la forme. Je pense que si on n'accepte pas de triturer la forme, on se fige et on fige le langage. Mais ça veut dire que pour triturer la forme, il faut quand même l'avoir traversée, et il faut être en prise avec le fond (Cathy Grouet, entretien téléphonique, 28 février 2020).

Pour Cathy Grouet, il est important d'avoir pu approcher cette forme pour en faire sienne et jouer de sa créativité. Il faut également accepter et s'autoriser à remanier les mouvements codifiés.

2. Une culture du pas ?

Peut-on parler dans notre culture chorégraphique, d'une culture du pas ? Ou peut être d'une culture de la forme ?

Dans le cadre de la danse de scène, les cours permettent aux danseurs de savoir danser, c'est-à-dire d'acquérir une expertise dans un certain type de coordination qui forme ce que certains appellent le langage. Quel que soit ce langage, on apprend des pas. La danse de scène se caractérise par l'infinie complexité des pas qu'elle propose ; la fin d'un cours technique s'organise souvent en une déclinaison de phrases chorégraphiques, "d'enchaînements" et la syntaxe qui articule ces pas constituent une difficulté qu'il convient de réussir à surmonter. (ROQUET, 2019, p. 237)

Cette citation nous relie directement à la démonstration développée précédemment par rapport à l'analogie qui peut être fait entre langage et danse. On parle ici de phrase, de syntaxe comme en linguistique. Mais ce qui nous intéresse ici c'est la notion de pas. Pourquoi nomme t'on « pas » les mouvements ? Est-ce que derrière le mot « pas », il y a la notion de marche et donc l'idée de déplacement, aller vers, tendre vers ? Un rapport avec l'action de marcher, motif chorégraphique premier ? Gallotta, chorégraphe contemporain, évoque souvent le mot « pas » pour parler d'un mouvement. Dans notre terminologie nous avons une grande partie de notre vocabulaire qui comporte le mot *pas* : *Pas de bourrée*, *pas de valse*, *pas de basque*, *pas de polka*... On peut même évoquer le *Pas de deux*. En danse jazz, nous portons le même constat : *step touch*, *catch step*... En effet, ce qu'on peut en déduire, c'est qu'une grande partie de notre

terminologie de la danse et particulièrement de la danse jazz est reliée à une idée de marche, de déplacement : *cat walk*, *jazz run*... Il y a l'idée d'aller vers, la notion de projection. Cela suppose donc une adresse du geste. C'est une manière d'entrer en relation. Mettre le focus sur les appuis dans notre vocabulaire permet-il d'ouvrir les possibles quant à la créativité qui est possible dans le haut du corps... ou au contraire est ce que cela fige ? Cela pose aussi la question du destinataire de nos créations et du rapport au public dans la création.

a) *Système d'écriture du mouvement*

Regardons les systèmes de notation du mouvement et en particulier le système Feuillet.



Figure 3 Exemple d'une notation avec le système Feuillet

Le trajet des danseurs y est dessiné comme si nous étions situés en plongée. Nous pouvons y apercevoir les pas dessinés au sol. Ce système datant de 1700, a rapidement été critiqué et obsolète. Noverre s'exprime sur cet art :

Il n'indique exactement que l'action des pieds, et s'il nous désigne les mouvements des bras, il n'ordonne ni les positions ni les contours qu'ils doivent avoir : [...] je le regarde comme un art inutile puisqu'il ne peut rien pour la perfection du nôtre. [...] Rien de plus pernicieux qu'une méthode qui rétrécit nos idées ou qui ne nous en permet aucune (NOVERRE, 1760).

En effet, ce système de notation, renforce un aspect formel de la danse et du pas. De nombreux aspects du mouvement y sont mis sous silence, renforçant ainsi la perte du sens artistique (les regards, les ports de têtes, les attitudes, etc...). Cela freinerait la créativité en sclérosant le mouvement à travers cette méthode qui ne permet, selon Noverre, aucune idée possible.

b) *L'écriture peut-elle figer ?*

Voulant approfondir cette notion de notation en lien avec la terminologie jazz, nous nous sommes entretenus avec Sylvie Duchesne⁴³, notatrice Laban et spécialiste jazz. Est-ce que l'écriture peut figer ? Est-ce qu'on ne perd pas l'essence du mouvement ? Ces questions font écho à la codification et la terminologie.

Ça peut être le danger. Et je pense que quand on n'a pas été vraiment danseur à un certain niveau, on peut figer les choses au travers de la notation. C'est tellement tentant de jouer avec les signes. [...] Et on peut s'amuser à noter des choses qui sont peut-être infaisables, à l'inverse. Après, quand c'est par rapport à l'observation, quand on est amenés à noter quelque chose d'existant et de le noter, c'est toute la difficulté du notateur : c'est ne pas perdre l'essence des choses. Et c'est pour ça qu'il est toujours très important d'être présent au moment d'une création pour pouvoir aussi entendre, écouter le chorégraphe, voir comment il transmet, et si besoin, l'interroger sur qu'est-ce qui est moteur pour lui, qu'est-ce qui est important. Parce qu'un seul et même mouvement peut être fait de différentes façons. Et on est déjà un filtre, le notateur est déjà un filtre (Sylvie Duchesne, entretien, 11 avril 2019).

Sylvie Duchesne, nous livre ici, une piste importante pour rester créatif avec ce qui est inscrit (que ce soit la notation ou la terminologie par extension) : l'expérience du danseur, l'incorporation. L'expérience et la richesse individuelle peut être une source de créativité. Concentrons-nous sur un pas codifié spécifique jazz : *le flick ball change*.

Souvent dans le vocabulaire jazz, dans la terminologie jazz, tous les fondamentaux, les pas, sont reliés au rythme. Donc rythmiquement, je vais toujours noter un *flick ball change* de la même façon parce que rythmiquement, il n'a qu'une manière d'exister. Et ce qui fait le propre du *flick ball change* c'est sa dynamique, il aura toujours la même dynamique. Donc oui, il y a des choses qui s'inscrivent dans le temps, d'une manière. Et pareil pour les appuis. Le *ball*, ça sera toujours le coussinet, et dans le transfert d'appui, je noterai toujours ça de la même manière. Après le tempo peut varier, c'est ça qui peut changer : c'est

⁴³ Sylvie Duchesne a été pendant longtemps danseuse et assistante pour les Ballets jazz Art. Elle est également titulaire du CA en danse jazz et formatrice pour le Diplôme d'Etat. Elle est répétitrice et formatrice pour la notation Laban au PSPBB.

le tempo. Mais la rythmique non, elle ne changera pas (Sylvie Duchesne, entretien, 11 avril 2019).

La marge de transformation et de personnalisation du pas codifié, en l'occurrence du *flick ball change*, est minime. Éventuellement le rapport aux durées peut être différent, mais le rapport à la dynamique et à l'organisation corporelle sont inscrits. D'ailleurs pour poursuivre sur le système Labanien et la notion d'*Effort*, Warren Lamb va proposer de remplacer les adjectifs par les verbes au présent progressif. Exemple : *Focus* devient *directing/undirecting*. « Le choix de la forme en -ing a un sens, puisqu'elle inscrit l'action dans une durée et présuppose une transformation » (ROQUET, 2019, p. 139). Le choix des mots en anglais et dans une forme progressive induit non pas une forme mais un mouvement qui permet la transformation.

Pour en revenir à la question de la culture du pas : même si à priori, nous avons compris qu'en visualisant notre technique à travers la notion de pas, cela pouvait être particulièrement restrictif au niveau créatif. Sauf si le mouvement, même intérieur et la notion de mutabilité sont possibles : « Un pas en jazz, est un mouvement qui coule dans le mobile humain - arrêté par une pose ou une récurrence rythmique. La pulsation sous-jacente entraîne l'explosion de la pause. » (SEGUIN, 2003, p. 147). Même si nous sommes dans une « forme », réalisant des « pas », le corps jazz est toujours vivant à l'intérieur : un corps bouillonnant, une expression viscérale prête à jaillir, un corps connecté à ses sensations. De plus, il faut davantage imaginer les pas jazz comme un moyen de faire acquérir les fondamentaux à travers une rythmicité spécifique, un ancrage au sol particulier ou encore une organisation de l'espace.

3. Le vocabulaire : une réponse à la reproductibilité ?

Comme nous l'avons évoqué, la technique est reliée directement au langage et au vocabulaire. Mais qu'il s'agisse de terminologie ou de notation, cela sous-tend un principe de reproductibilité. En danse classique, Auguste Vestris⁴⁴, qui initialement était porté sur l'improvisation, a finalement créé une multitude de pas. Il les a codifiés dans un souci de reproductibilité. Initialement la danse, notamment de société (à la suite de la 1ere Guerre Mondiale), a été formalisée dans l'intention de favoriser la transmission au

⁴⁴ Danseur français (1760-1842)

plus grand nombre. Peut-on parler du vocabulaire comme outils de massification et d'industrialisation du mouvement ? Ces termes nous éloignent à priori de la créativité.

Il semble nécessaire d'envisager la réception ou "consommation" culturelle, dans un régime de culture de masse, comme une production qui certes ne fabrique aucun objet mais constitue des représentations qui jamais ne sont identiques à celles que le producteur, l'auteur ou l'artiste a investies dans son œuvre (JACOTOT, 2013, p. 176).

En effet, l'expression « consommation culturelle » interpelle et nous relie à la société de consommation accompagnée de son industrialisation et sa culture de masse. Concernant le vocabulaire dansé, nous pouvons nous pencher sur la situation des danses de sociétés.

Il est vrai que, comme au temps de la valse ou de la polka, la danse de société et sa diffusion aux différentes couches de la société permet à l'Europe de parler un langage commun, des réceptions distinctes ont lieu dans chaque pays en fonction de leur héritage chorégraphique (JACOTOT, p. 176).

La danse de société, à travers une technique identifiée et un langage commun, permet également une large diffusion et s'inscrit donc dans cette volonté de « l'industrialisation du mouvement ». Ces notions vont totalement à l'encontre d'un quelconque élan créatif. Cependant, dans cette massification, chaque pays a eu sa propre démarche créative (probablement inconsciente) en réadaptant ce qu'il a reçu. « Marcuse⁴⁵ insiste sur les aspects négatifs de la modernité industrielle incapable de transmettre une culture atteignant les sujets dans leur profondeur, réduite au pastiche, à l'inauthenticité et à la standardisation superficielle » (JACOTOT, 2013, p. 251). A travers cette volonté de codification, et donc de reproductibilité dans différents pays, cela soulève une nouvelle fois la question de la déterritorialisation évoquée plus haut. Nous arrivons à un vocabulaire dénué de sens profond, nous coupant de son essence et ses racines créatrices pour finalement proposer une forme standardisée. Dans ce cadre, c'est une manière de construire une identité commune. Il s'agit de se retrouver sur des pratiques communes.

⁴⁵ Philosophe américain (1898-1979)

B. Le vocabulaire : un savoir-faire nécessaire pour créer ?

1. La technique, un appui pour être créatif ?

La technique est-elle un pré requis pour faire émerger la créativité ? Dans une revue spécialisée en Éducation Physique et Sportive (EPS), on peut lire que le « travail technique est le moyen qui conduit le plus sûrement à la création » car il ouvre des « espaces inconnus », il permet de « s'éprouver autre dans le familier » et une « bonne adéquation de sa sensibilité, de ses intentions et des formes qui les réalisent à travers la création ». Cela amène également « le sujet à se construire une “patte” personnelle, marque de son originalité ». Nous observons tous les bienfaits de la technique et de l'ouverture pour la créativité que cela permet. En effet, le travail technique permet d'aller vers l'inconnu, être original, créer...Autant de notions reliées directement à la créativité.

Ces positions sont valables à condition d'abandonner les représentations de la technique qui la réduisent à l'apprentissage de savoir-faire, d'un « vocabulaire gestuel », liés à un code. Alors que celles-ci persistent encore le plus souvent en danse classique et en jazz, il semble que la danse contemporaine semble plus massivement orientée vers une représentation de la technique perçue comme liberté, disponibilité, expérience de et sur soi (GAILLARD, 1991, p. 227).

Pour être bénéfique, il est précisé que nous devons changer notre représentation du « vocabulaire gestuel ». C'est intéressant car l'auteur désigne le « vocabulaire » de façon dépréciative et poursuit en critiquant particulièrement la danse classique et la danse jazz. Dans son ouvrage réservé à la « didactique de création », J. Gaillard écarte totalement la danse jazz de sa réflexion :

Nous excluons également de notre domaine de travail, la danse jazz qui, en dépit de son intérêt, est un espace davantage codé, en mal d'évolution, et se prêtant par conséquent difficilement au jeu des multiples transformations, propre à la création (GAILLARD, 1991, p. 227).

Le code est clairement déprécié et vu comme un frein à la créativité, excluant toute possibilité que la danse jazz soit créative. Ce manque de recherche, cette stigmatisation et ce désintérêt pour la danse jazz pourraient révolter les acteurs de cette discipline qui portent une danse jazz créative. Nous avons donc voulu approfondir les recherches. Nous avons trouvé une étude réalisée sur trois esthétiques : classique, jazz et moderne.

Les danseurs modernes obtiennent des résultats plus élevés au TTCT⁴⁶, suivis des danseurs de jazz puis des danseurs de ballet. [...] Il est possible que trop d'entraînement spécialisé crée un environnement qui n'est pas optimal au développement de la créativité (RICHARD, 2016).

Une expertise trop fine limiterait la créativité. Une discipline apprise à travers un travail purement technique aurait tendance à fermer et limiter la créativité. Nous pouvons supposer également qu'il s'agit d'un entraînement spécifique qui ne sort pas d'un cadre.

2. Un cadre pour faire jaillir l'artistique

Au fil de nos recherches, nous constatons que l'apprentissage du vocabulaire apparaît comme un socle solide pour construire et développer l'identité et la créativité. A la condition de ne pas s'enfermer dans celui-ci et de le relier à la notion de possible transformation et d'évolution. Martine Curtat Cadet qui s'exprime sur cette acquisition du vocabulaire :

Je pars de l'individu, mais en même temps je sais que le cadre pour moi est important. Donner des repères ou des limites puis après, à partir de ça, on peut se construire. [...] C'est à partir du moment où tu as cette base là que tu peux amener des variantes et faire évoluer les choses aussi.

La directrice de Choreïa parle du vocabulaire comme un cadre, une base. C'est pour elle un point de départ à apporter aux élèves/étudiants. Justement, une étudiante en CPES⁴⁷ jazz du CRR⁴⁸ de Paris, dit que « le vocabulaire est essentiel et on se l'approprie avec toutes les années d'étude. On ne se rend plus compte qu'on l'utilise ; il fait partie de notre danse et on construit notre propre danse avec »⁴⁹. Nous percevons dans les propos de cette étudiante, une réelle intégration. Le vocabulaire a été ingéré, digéré et remanié pour fonder son identité créative. On relève également le rapport au repère, à la structure mais « pour créer du nouveau », créer des variantes et enrichir. Si nous considérons cette culture commune et ce vocabulaire partagé comme un support à la créativité, nous pouvons y voir la nécessité de partir d'une forme connue. Cela peut

⁴⁶ TORRANCE Tests of Creative Thinking : Ce sont des tests de créativité.

⁴⁷ Classe de Préparation à l'Enseignement Supérieur

⁴⁸ Conservatoire à Rayonnement Régional

⁴⁹ D'après une enquête menée auprès de différents étudiants en danse jazz

représenter une contrainte. Beaudelaire disait dans *Lettre à Armand Fraisse* « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense ! ».

La créativité dans le domaine du langage au sens général, pourrait être traduite comme l'invention de nouveaux mots, faire du néologisme, remanier les syntaxes. Si on transpose cela dans le domaine du langage chorégraphique, il serait peut-être question de créer de nouveaux mouvements, d'inventer de nouveaux mots pour des pas déjà existants afin que ceux-ci fassent plus sens. On pourrait imaginer aussi que ce serait l'idée de requestionner la forme d'un pas en changeant sa coordination, sa dynamique mais en conservant son essence. Dans son mémoire Cathy Grouet parle du *jazz square* : « [il] correspond bien à une figure spécifique qu'on ne peut guère réaliser que de deux manières différentes, celles-ci ne concernent que les pieds. Il est donc possible d'y exercer une créativité qui lui donnera une tournure singulière » (Grouet, 2013, p. 24). Cet exemple illustre la possibilité de faire œuvre de créativité, à partir d'un cadre défini (ici un pas de base jazz). Nous percevons de la part de l'auteure, la démonstration de pouvoir être créatif via le vocabulaire qui malgré tout semble très restrictif. Nous n'avons guère le choix que d'exécuter ce pas de base d'une façon très formelle dans les appuis. La seule fenêtre de créativité se fait dans la coordination que nous pouvons apporter avec nos bras. La créativité se situerait seulement dans la « liberté » à pouvoir inventer la coordination des membres supérieurs. L'enjeu pour le chorégraphe ou l'enseignant réside dans sa capacité à révéler le potentiel poétique d'un pas de base.

Créer avec le langage dansé pourrait rimer aussi avec remanier l'organisation des mouvements entre eux.

Une chose que possèdent toutes les langues parlées (presque⁵⁰) aujourd'hui dans le monde : une morphologie et une syntaxe, bref une grammaire grâce à laquelle nous pouvons former un nombre illimité de phrases avec un assez petit nombre de sons et d'unités signifiantes (JOURNET, 2014, p. 28).

En jazz, on voit beaucoup de *flick*, enchainé avec des *ball change*, comme si le *flick ball change* était devenu un seul et même pas. Le questionnement peut se prolonger en classique lorsqu'on évoque le *pas de bourrée grand jeté*. En somme, déconstruire la

⁵⁰ Toutes les langues en ont une, sauf celles étudiées par Derek Bickerton, les pidgins des îles du Pacifique et des Antilles, qui se composent presque seulement de mots juxtaposés, et ressemblent au « baragouin » d'un touriste tentant de parler une langue qu'il ne connaît pas.

syntaxe du mouvement. La créativité prendrait donc appui, dans ce cas, sur le vocabulaire existant qui serait davantage un levier.

3. Être libre et être créatif : Des synonymes ?

Nous pouvons nous accorder sur le fait que contraindre peut faire émerger la créativité et que de fait le vocabulaire peut être une source pour la création. Seulement, il nous semble qu'il y a confusion entre espace de liberté et créativité. « L'art naît dans la contrainte et meurt dans la liberté »⁵¹, la créativité n'est pas nécessairement synonyme de liberté. Les étudiants DE que nous avons interrogés apportent une notion différente. L'aspect créatif et qualitatif est intrinsèquement lié au vocabulaire et à la terminologie. Le vocabulaire rime avec « palette d'énergies », « nuances, contrastes », « rebond », « rythme », « swing », « différentes tonicités » et « variation des paramètres ». On observe ici que le vocabulaire jazz serait plutôt vu comme un éventail des possibles. Le rapport créatif est très présent. D'ailleurs le champ lexical de l'image apparaît clairement dans leurs propos : « imaginer », « mettre des images ».

Dans le domaine de la création artistique, la technique est le matériau qui réalise l'œuvre elle-même, dans la mesure où, à l'inverse, elle résulte de la sensibilité, de l'imaginaire du créateur. La technique bien comprise et bien enseignée est synergique de la création, elle ne lui est en aucune façon opposée. Elle est la voie qui permet l'aventure dans l'imaginaire, l'outil par lequel l'imaginaire prend forme. La technique en danse intègre le sensible et en retour permet un "voyage" plus sensible dans le réel. Elle est productrice de liberté, de disponibilité, et modification de son rapport au monde. S. Holzer, danseuse-chorégraphe nous confiait, à l'occasion d'une interview, que *"la technique, c'est le chemin par lequel on passe pour se rendre libre"* (GAILLARD, 1991, p. 227).

La question serait aussi de ne pas systématiquement dissocier technicité et créativité mais davantage mettre un double focus dans l'apprentissage, reliant systématiquement forme et fond, mouvement et signification, individualité et groupe. La technique serait un moyen de rendre l'individu libre, afin de créer un terrain propice à la créativité.

Pourquoi ne pas faire la démarche inverse : contraindre encore plus pour faire émerger un corps jazz. À titre d'exemple, pour la création du solo (IN)PULSE de la Cie Accord

⁵¹ On prête cette expression à Michel Ange

des nous, la volonté a été de réduire l'espace de danse, car la danse jazz investi souvent l'espace très largement et dans des lignes horizontales. Le fait de s'imposer un espace restrictif, a laissé l'opportunité de se concentrer sur les autres paramètres, à savoir le temps et de l'énergie. Cela a permis de reconvoquer notamment l'essence des énergies jazz. Pour composer, il y a eu des allers-retours entre improvisation et écriture. Des thématiques de recherche assez simples, comme « évoluer sur un sol brûlant », ont fait ressurgir, par exemple, des appuis rythmiques mais en partant de la motivation propre du mouvement.

Ainsi, on peut émettre l'idée que là où il doit y avoir de la liberté, c'est peut-être dans un espace plus individuel, au sens de la singularité de chacun. Il faut peut-être questionner le rapport à la communauté et au groupe. En effet, la danse jazz, de par son métissage, puise ses racines notamment dans la culture africaine- américaine. Nous nous sommes intéressés au rapport à l'apprentissage du code chez les afro américains :

L'apprentissage vers la virtuosité ne passe pas par l'intégration de principes rigoureusement codifiés d'une technique mais dans les ressources créatrices puisées dans les particularités individuelles et la spontanéité de chaque individu. L'apprenti explorant librement son rapport au corps chacun maîtrise à sa manière un savoir-faire individualisé générant des solutions techniques personnelles et créatives (SEGUIN, 2003, p. 147).

Contrairement à nos témoignages précédents, ce n'est pas la technique et le vocabulaire codifié qui permettent de poser un cadre favorisant la créativité. En effet, c'est l'individu, par sa propre exploration et sa liberté individuelle, qui trouve ses solutions techniques et créatives. Est-ce que poser un cadre collectif, peut être contraignant, jalonné par un vocabulaire codifié ? Ou alors mettre l'individu au centre du processus ? Lequel favorise le plus la créativité ? La danse jazz, vue précédemment comme une danse uniquement codifiée et formelle, nous privant de toute créativité, nous invite à aller creuser spécifiquement dans les racines de cette discipline ? A quoi le vocabulaire est-il relié ?

C. Le vocabulaire au service d'un projet artistique

1. La technique liée à la création

Comme nous l'avons vu, si nous voulons impulser la créativité, il faut sans cesse relier la technique et son vocabulaire à l'artistique. Et même les penser comme un tout indissociable.

On ignore qu'aucune technique de danse n'a jamais été élaborée en dehors d'un projet artistique spécifique. Le projet artistique est toujours premier et la technique vient toujours en second, au service de celui-ci et de la nécessité intérieure d'un artiste. L'élaboration d'une technique, c'est la recherche du "comment faire". Les outils techniques n'ont de sens que par rapport à l'œuvre qu'ils contribuent à créer. [...] Lorsque ces outils sont transmis à de nouvelles personnes, ils deviennent peu à peu une technique identifiée et reconnue, et finissent par faire partie de la culture (PETIT, 2012).

C'est un changement de paradigme : la technique serait même la résultante de la démarche créative. La technique ne deviendrait identifiable que sur la durée. Il serait donc judicieux que notre transmission du vocabulaire soit toujours reliée à son projet initial. Cela suppose que la technique puisse se réinventer en fonction de son objet, donc une technique plurielle et perfectible.

L'une des principales divergences entre le modern'jazz et le jazz traditionnel afro-américains. Le premier se présente comme "l'idée d'un chorégraphe", à savoir la manifestation d'une opinion singulière, d'une volonté individuelle. Il est le fruit d'une inspiration créatrice unique et se situe d'emblée comme une danse d'auteur. (SEGUIN, 2017, p. 210)

N'oublions pas cependant que beaucoup de notre vocabulaire jazz est né et a été porté initialement par un projet artistique et une démarche de chorégraphe. Une part de notre terminologie est issue, d'une écriture de chorégraphe. Prenons l'exemple des « jazz hand » ou « french hand » directement issues du travail de Bob Fosse. Ou encore le « saut West Side » (*Half turn hitch kick*), repris de la célèbre chorégraphie de Jerome Robbins. Si nous nous tournons du côté des danses modernes qui ont beaucoup influencé également la danse jazz, on s'aperçoit qu'il y a aussi une culture commune qui est portée, à travers un vocabulaire et des exercices extrêmement codifiés. Il y a une terminologie spécifique *flat back series* ou *fortification* en technique Horton ou

pleadings et *bounces* dans la technique Graham. Ce que l'on peut noter, c'est que ces techniques - et donc le vocabulaire gestuel qui en découle - sont là pour porter une matière de chorégraphe. Ils ont créé leur vocabulaire pour former des danseurs capables d'exécuter leur stylistique. Par extension, nous pouvons parler d'autres techniques codifiées comme la technique Cunningham en contemporain, qui a lui aussi développé tout un vocabulaire et une terminologie directement liés à son travail de chorégraphe.

Les danseurs modernes étaient presque en exclusivité dans une compagnie et un style. Ils formaient des élèves et quand ils avaient le niveau pour être professionnel, ils intégraient la compagnie (Graham, Humphrey ou Limon). La danse classique avait vocation à être un langage universel. Là où les modernes développaient leur propre langage.⁵²

A noter tout de même que du côté des classiques Vestris, Beauchamp, ont également inventé leurs propres mouvements, notamment de petites batteries. Ils ont ainsi également contribué à la terminologie tout comme le Comte de Sissonne qui a inventé le saut éponyme. Dans une démarche différente, nous pouvons citer Matt Mattox et sa méthode pour former des danseurs performants, développant une rapidité de mémorisation et d'exécution dans le but de pouvoir répondre aux attentes du milieu professionnel, notamment de la comédie musicale. En effet, la création du vocabulaire et de la technique a été développée dans un but artistique, relié à un projet plus grand.

Si les premières méthodes de Modern jazz à l'origine d'une légitimation et d'une codification de cette danse sont toutes différentes et incontestablement liées aux croyances et aux théories de leur créateur, elles sont néanmoins créées en lien direct avec le chant du théâtre musical pour essayer de répondre à ses besoins en matière de danse (SEGUIN, 2017, p. 211).

Concernant le profil de Matt Mattox qui avait ces casquettes multiples de danseurs, pédagogue et chorégraphe, a-t-il finalement développé son vocabulaire à travers une démarche pédagogique ou chorégraphique ?

2. Un vocabulaire de chorégraphes ou d'enseignants ?

Dans le paysage chorégraphique actuel, il y a peu de compagnies professionnelles dirigées par des chorégraphes jazz. Cependant pour les compagnies jazz d'hier et

⁵² Extrait d'une conférence de Florence POUDRU en 2019 au CNSMDL

d'aujourd'hui la majorité, pour ne pas dire la totalité des chorégraphes sont également enseignant.⁵³ Là où nous pourrions observer un tissage entre pédagogie et créativité, nous faisons plutôt état d'une scission entre la transmission et la création.

En effet, nous remarquons qu'il y a, particulièrement en danse jazz, une séparation entre matière (à comprendre ici par vocabulaire ou mouvements utilisés) et projet artistique. Prenons l'exemple de master class donnée auprès d'élèves de conservatoires : Généralement les master class de danse contemporaine vont partir de principes ou de recherches utilisés pour la création, afin de faire émerger une matière chez les élèves. En danse classique, nous allons très souvent faire « une barre » puis reprendre un extrait que nous allons apprendre à l'identique. La plupart des chorégraphes jazz, que nous avons pu observer en master class, dispensent leur cours technique et poursuivent avec une transmission formelle de leur pièce. Patricia Karagozian, par exemple fait partie des chorégraphes jazz qui relie le mouvement, la transmission et la matière de son projet artistique. Cela est en lien direct avec la façon de travailler qu'elle mène au sein de sa propre compagnie PGK. La pièce *Unfinished Fragments* s'est construite en aller-retour avec des consignes d'improvisation, de création et du vocabulaire remanié.

Nous pouvons tout de même tisser un lien entre enseignement et chorégraphie. En effet, sortant du studio avec les élèves pour se plonger dans un autre studio avec les interprètes, le pédagogue-chorégraphe va utiliser des extraits de variations développés en cours qu'il va transmettre aux danseurs. Jacques Alberca, lors de notre entretien, nous fait part de son expérience :

Ma dernière pièce a été créée dans les années 80. Je donnais des cours et on était en même temps en répétition. Je profitais des cours pour mettre en place des éléments dont je pouvais me servir par la suite. Les danseurs étaient obligés (mais totalement mais ce n'était pas loin de ça), ils étaient INVITÉS à venir travailler tous les jours au cours. Je n'avais pas suffisamment de moyens encore pour pouvoir me mettre en répétition et attendre que ça vienne.

On voit, à travers cette expérience, le lien direct entre le cours de danse et le travail en compagnie. Dans son mémoire, Marianne Isson fait le même constat en évoquant le

⁵³ Sur le répertoire des compagnies du CND consulté le 17/04/2020, seulement 5 équipes classées en jazz dont 5 directeurs de compagnies et enseignant par ailleurs : Cie Calabash (Wayne Barbaste), Ballet Jazz Art (Raza Hammadi), Ballet de l'opéra du Grand Avignon (Éric Belaud), Compagnie La Mangrove (Hubert Petit-Phar, Delphine Cammal), Armstrong Jazz Ballet (Géraldine Armstrong).

travail de Raza Hammadi dans les années 80. « [Il] donnait trois cours par jour en mettant en jeu sa spontanéité. Chacun de ses enchaînements étaient comme de petites créations. Nous constatons ici l'excès de cet investissement plus pédagogique que directement ouvert et offert à l'acte artistique. » (ISSON, 2009, p. 39). Marianne Isson parle même de « machines à donner cours ». Encore aujourd'hui, les directeurs de compagnies jazz sont dans la même situation. Pour exemple, lors de la reprise de *I have a dream* de la Cie Choréonyx, Bruce Taylor arrivait en répétition avec des éléments qu'il venait de transmettre en cours. La sensation pouvait être d'apprendre une succession de phrases chorégraphiques sans avoir accès au sens. Cet état d'urgence permanent, de remplissage du temps et de l'espace, ne permette pas une position analytique et réflexive de sa pratique. Certains se sont clairement positionnés et démontre une démarche chorégraphique.

3. Dépasser l'existant

a) *Remodeler et remanier*

Hubert Petit-Phar, chorégraphe de la Cie la Mangrove et pédagogue jazz, défend une vision de dépassement du vocabulaire établi.

De même que l'écriture d'un écrivain est reconnaissable par l'usage qu'il fait des mots, il cherche à élaborer un geste singulier à partir du langage de la danse jazz ; la technique, simple extension des possibilités motrices du corps humain (tout le monde saute, tourne...), en est la matière ; ce qui l'intéresse alors, c'est la manière de jouer avec ces mots, ce qui se passe dans leur articulation, c'est le comment qui pour autant suppose un quoi (GROUET, 2013, p. 54).

Sa démarche présuppose nécessairement le besoin et l'envie de s'appuyer sur un vocabulaire existant. Sa conception chorégraphique, nous relie à notre questionnement reliant la singularité au sein d'un projet plus large. D'autre part, l'analogie faite entre la linguistique et la chorégraphie prend toute sa dimension dans notre problématique de départ. Nous retrouvons des notions que nous avons déjà développées : jouer avec la syntaxe, les mouvements...Sa prise de recul sur son acte créatif, pose la question de la place du quoi et du comment.

Pina Bausch fait plutôt état d'un dépassement de l'existant : aller au-delà pour créer son propre vocabulaire. Elle va même jusqu'à utiliser du vocabulaire connu et à le « désacraliser ».

On assiste chez Pina Bausch à l'intégration au sein de ses chorégraphies, d'une réflexion sur la langue chorégraphique. Dans *Ein Trauerspiel*, la danseuse Julie Shanahan explique en termes modernes, perceptibles pour le public, l'idée du port de bras : il suffit de suivre la belle autoroute. Elle télescope une figure classique avec une image contemporaine qui sape le respect pour le mode classique. [...] Ce principe de désacralisation est systématique. Il participe du procédé de déstabilisation des références et de leur annihilation comme repère psychologique. Les danseurs et le public se retrouvent basculés en dehors des codes, livrés à leurs propres sensations et ici à leur propre terminologie. L'aspect fortement ludique de ce type d'exercice est l'un des traits essentiels de son langage chorégraphique, qui simplifie le regard, et cherche à nous forcer à voir au-delà de ce que nous avons appris et mémorisé. (GAUTHIER, DELAHAYE, 2008, p. 167-168)

La notion de source matricielle est omniprésente : traditionnel, repère, code, référence, mémoire, la chorégraphe déconstruit, outrepassé et dépasse pour créer sa propre « langue chorégraphique ». Cela présuppose qu'il y a bien un existant et un ordre établi pour pouvoir le transcender ou le déconstruire. Cela permettrait même de créer sa propre terminologie. C'est un changement de paradigme, la créativité et la terminologie pourrait être intrinsèquement liées. Serait ce donc possible de créer notre terminologie à titre individuel ? Pina Bausch ajoute : « Pour s'approprier le langage de l'autre, la mimésis n'est pas suffisante, il faut parfois l'outrer. »

b) La mimesis

Intéressons-nous au profil de danseur/chorégraphe, c'est-à-dire celui qui est son propre créateur. Les danseurs de claquettes, par exemple, sont au cœur de cette créativité individuelle. Il réinvente pour ensuite interpréter leur création.

Il ne s'agissait pas de reproduire à l'identique les pas d'un modèle prestigieux mais de les imiter pour l'égaliser d'abord avant que de surenchérir, voire de le surpasser et de le « signifier » grâce aux ressources de son génie créateur. Cette

imitation n'avait rien d'un calque. Elle met en jeu les fonctions conjuguées d'émulation et d'invention. Dans ces conditions, l'imitation ne se présente pas comme une pratique insignifiante qui renverrait à l'image négative d'un manque d'imagination et comme un effort d'approfondissement. [...] La plupart des grands claquettistes afro-américains ont élaboré leur propre style dans ce jeu de l'imitation et de la surenchère, trouvant ainsi le chemin de leur propre **originalité**. [...] Une grande partie des pas exécuté par les Nicholas Brothers était déjà des standards du vocabulaire des claquettes lorsqu'ils se les approprient en y laissant leur signature particulière. [...] Chaque reproduction est en même temps une récréation. Certaines innovations sont reprises par d'autres danseurs et se transmettent de la pratique à la pratique. Elles entrent dans le langage commun de la danse en faisant progressivement disparaître la marque de leurs auteurs. Le défi a ainsi été le moteur d'une transmission **créative** de répétition en **recréation**, les **innovations** -dans la façon d'incarner figure ou de les enchaîner- se transmettent et progressivement se dépersonnalisent. (SEGUIN, 2017, p. 112-113)

« *Signifier* » que nous avons vu avant, renvoie à la pratique du *signifying*. Cela fait écho à notre aspect de la linguistique du signifiant/signifié. Nous observons, comme pour les démarches précédentes, l'appui sur un existant. Mais il ne s'agit pas juste de recopier mais de dépasser et réinventer. Tout le champ lexical nous ramène directement au concept de la créativité : originalité, innovation, récréation...Et cela prend cœur dans des standards du vocabulaire. Les danseurs ne sont pas juste dans la reproduction d'un modèle. A travers l'exemple des claquettistes, on observe que la créativité ne repose a priori pas sur une pédagogie du modèle, qui se résumerait à copier le maître, suivre une norme en se calquant sur une façon d'agir et de penser. Au contraire le claquettiste se fait œuvre de lui-même.

c) *S'affranchir du maître*

Qu'en est-il dans l'enseignement ? La pédagogie du modèle favorise-t-elle la créativité ?

En jazz, il fallait démontrer. C'était l'exemple, et quand l'exemple était donné et que je me retournais vers les élèves en disant « ok maintenant c'est à vous ». [...] Un professeur ça donne les outils pour danser et qu'il le veuille ou pas, tu

vas danser comme lui et après tu en feras ce que tu voudras. C'est aussi fabriquer des gens qui vont danser (Jacques Alberca, entretien téléphonique, 9 mars 2020).

Dans *Frankenstein Pédagogue* de Meirieu, une des premières leçons est que nous ne devons pas faire quelqu'un à notre image pour des raisons narcissiques mais accueillir le sujet en tant que tel, en tant qu'individu unique. Si on se réfère à l'étymologie du verbe *enseigner*, cela signifie « apposer un sceau ». Il y a forcément dans la transmission une sorte de filiation. Le mimétisme, de façon paradoxale, est donc « au cœur du rapport de filiation » (p. 45). Cependant il ne faut pas être dans un positionnement de modèle face à l'élève. En tant qu'enseignant, l'idée énoncée est de « renoncer à être la cause de l'autre sans renoncer à être son père » (p. 61). Significativement, Frankenstein fait souvent référence à la « créature » alors que c'est le créateur. Cela n'est pas anodin. Tellement le docteur s'est impliqué et y a mis son énergie, il y a, finalement, dans l'inconscient collectif, fusion entre les deux protagonistes. La création est à son image. Éduquer ne rime en aucun cas avec clonage. Si on pousse la réflexion plus loin, en danse, on parle de filiation ou de danseur qui a été formé par telle ou telle personne. Si le docteur a réalisé son œuvre avec un narcissisme plus ou moins conscient, il nous faut, enseignant de la danse, prendre du recul sur cette notion et conscientiser notre approche qu'elle soit éducative ou chorégraphique. Cela ne doit pas régir notre enseignement. En tant qu'éducateur, nous avons, même malgré nous, un fort pouvoir sur les élèves. Faisons la différence entre fabrication et éducation. Est-ce que cette pédagogie de l'exemple et la modélisation du danseur jazz a permis de faire émerger une quelconque créativité chez l'individu ? Les chorégraphes jazz actuels sont pour beaucoup issus de cette génération de danseurs formés à reproduire (au mieux la gestuelle de leur professeur qui a développé un style, une méthode). Ont-ils bénéficié d'une prise de recul face au vocabulaire ? Sont-ils plus enclins à créer ?

La question sous-jacente est : Comment je me constitue ma propre écriture ? A partir de l'existant ? Dans son mémoire, Madeline Izoulet-Réant apporte une réflexion qui peut répondre en partie à cette question :

Le fait que les chorégraphes soient si discrets ou si peu conscients de leur filiation ne leur permettent-ils pas de gagner en créativité ? Ils s'affranchiraient de cette façon d'une quelconque reconnaissance filiale. Ils se considèreraient

comme des créateurs neufs condamnés à faire et non à refaire avant de faire par eux même. On n'a pas à s'affranchir du maître lorsque lorsqu'on n'est pas esclave ! (IZOULET REANT, 2009, p. 25)

En effet, pour créer, pour s'inventer et être créatif à travers son propre vocabulaire, il y a peut-être la nécessité d'oublier ou de mettre entre parenthèses d'où l'on vient et ce qui nous a formé. Dans son ouvrage *Pédagogues de la danse : Transmission des savoirs et champ chorégraphique*, Marie-Pierre Chopin dresse un état des lieux et des typologies des pédagogues de la danse. Nous nous sommes intéressés particulièrement au pédagogue/transmetteur et au pédagogue/novateur. Le premier est décrit comme celui qui a reçu et poursuit un chemin. Il est le témoin et le garant d'une filiation. Ce profil a souvent été danseur et pédagogue. Le second quant à lui bouscule. Il fait œuvre avec pour distinction : la rupture et l'hybridation. Celui-ci est danseur et pédagogue mais il a également la compétence de chorégraphe. Cette étude et analyse le montre également : peu de personnes qui se sont inscrites dans une filiation ont été remarqué pour leur travail créatif. Ce n'est pas en tout cas ce qui prime.

4. « Être ou ne pas être jazz...en 2007 »

Ce titre fait directement référence au titre du magazine *Jazz pulsion*. Cette question se pose fréquemment et nous pourrions encore poser la question « être ou ne pas être jazz ...en 2020 ? ». Doit-on, en création, s'inscrire dans une esthétique ? Doit-on étiqueter nos créations d'une stylistique ?

Nous avons vu que le vocabulaire pouvait être support à la créativité s'il est relié à un projet artistique. Mais pouvons-nous imaginer, dans un premier temps, faire totalement abstraction du vocabulaire et que celui-ci émerge du projet artistique dans un second temps ?

[Redha] estimait, comme beaucoup d'autres, que son écriture et sa conception chorégraphique ne pouvaient être restreintes à la seule terminologie jazz. [II] ne sera pas le seul artiste français "labellisé jazz" à ruer dans les brancards. Bruno Agati [...] refusait lui aussi toute étiquette. (SEGUIN, 2017, p. 313)

Pourquoi ce refus de l'étiquette jazz ? Parce qu'ils ne se sentaient pas jazz ? A priori, en tant que pédagogue, ils appartiennent bien à cette grande famille de la danse jazz. Bruno Agati étant encore invité en tant que professeur de modern'jazz dans les stages. Il en est

de même pour Redha. Il a d'ailleurs proposé une variation EAT garçon pour la discipline jazz en 2016. Alors est ce qu'ils estimaient que la création, quelle qu'elle soit, n'a pas à porter d'étiquette ?

Quant aux compagnies de danse jazz [aux Etats-Unis], seule une poignée d'entre elles, continuent de porter le label jazz. Les plus récentes intègrent les fondamentaux de la danse jazz mais préfèrent se présenter comme des compagnies de "Modern dance" en raison des idées reçues de la critique. Pour pouvoir présenter leur travail sur scène certains jeunes chorégraphes ont rayé le mot jazz de leur vocabulaire (SEGUIN, 2017, p. 287).

Nous relevons deux positionnements face à cette « estampillage jazz ». Certains s'en cachent car c'est moins vendeur, d'autres veulent tout simplement ne pas se restreindre. Si l'étiquette jazz est amenée comme un argument à notre motivation à créer alors cela peut engendrer un discours vide. De fait nous renforçons l'idée véhiculée par les programmeurs ou l'institution que la danse jazz est une danse de divertissement qui n'a rien à dire. A l'inverse, si en tant que chorégraphe nous défendons en premier lieu le fond de notre travail et notre vision du monde, ne mettons-nous pas sous silence notre langage premier et notre vocabulaire ? Ne participons-nous pas à rendre invisible la danse jazz de création ? A ce sujet Patrice Valero disait :

Si on parle de processus de création ; je ne me pose pas la question de savoir si je défends ou pas la danse jazz ! Je défends un propos, ayant recours pour cela à une écriture de mouvements qui puise dans les techniques de danse explorées au cours de ma carrière d'interprète auprès de divers chorégraphes de danse classique, jazz ou contemporaine. Je suis professeur de danse jazz, certes, mais faut-il pour cela être identifié uniquement technique jazz lors d'un processus chorégraphique créatif ? Je ne le pense pas (VALERO, 2007).

Alain Gruttadauria « lui non plus n'a jamais revendiqué pour sa Cie créée en 1993, le titre de compagnie jazz. » (SEGUIN, 2017, p. 318)

Le propre d'un chorégraphe est il de défendre un langage et son vocabulaire ou faire œuvre de créativité ? Proposer et porter une vision du monde ? Si le propos que l'on porte se limite à défendre une esthétique, cela suppose qu'il y a une forme reconnaissable de cette esthétique et cela renforce peut-être l'à priori d'une danse jazz formelle. Jacques Alberca est l'un des premiers acteurs de la danse jazz en France à

avoir créé sa compagnie. Son avis est clair : « Le jazz n'est pas une forme de pas, le jazz est un état d'être, c'est différent ! C'est une façon d'être, c'est une façon de bouger ! »

J'ai monté des pièces qui n'étaient pas définissables et qui pouvaient déranger les aficionados du jazz. Mais ça m'était égal. Je trouve qu'un créateur, il doit être en mesure de pouvoir utiliser tout le matériel qu'il a et toute la nourriture qu'il a pu ingurgiter dans son parcours (Jacques ALBERCA, entretien téléphonique, 9 mars 2020).

La créativité n'est pas là pour répondre à une forme. Créer serait davantage la résultante d'une maturation de tout ce que le chorégraphe a traversé.

Matt Mattox et Donald McKayle, ni l'un ni l'autre ne voulaient cette étiquette de jazz ! Des gens qu'on reconnaît comme nos maîtres, ne voulaient pas de cette étiquette ! Et pourquoi ils n'en voulaient pas ? Mais parce qu'ils voulaient être libres ! Ils voulaient être libres de leurs écritures. Et d'ailleurs quand Matt Mattox [...] parle de freestyle...pourquoi freestyle ? Parce que "oui moi je veux être libre, j'ai envie de piquer au flamenco mais de le faire un peu à ma sauce et d'intégrer ça là-dedans, je peux le faire. Moi j'ai envie de pouvoir naviguer dans les styles et m'approprier tout ce qui m'intéresse et de le faire mien ! (Cathy Grouet, entretien téléphonique, 28 février 2020).

Une fois de plus, si on revient au cœur des choses en portant un regard sur le passé, on s'aperçoit que cette question d'étiquette est fortuite. Plus loin dans notre échange, Jacques Alberca aborde une précision :

J'ai toujours séparé. Ce n'est pas que j'ai séparé, parce que dire que j'ai séparé c'est très volontaire, mais j'ai été formé comme ça. [...] C'est cette danse-là, cet état de corps qui m'a vraiment intéressé, et qui m'a convenu. Ça c'est une chose. Mais c'est devenu mon outil. Après, au niveau de la création, je ne me posais pas la question de savoir si c'était jazz ou pas jazz.

Il y a la dichotomie avec la formation, une formation qui structure et conditionne un corps à être jazz, qui façonne un état de corps jazz qui deviendra par la suite un outil de création. Ce qui nous paraît fondamental, c'est que ce n'est pas l'œuvre qui est jazz ou non. Mais les danseurs, est ce qu'ils ont des corps jazz ? Jacques Alberca pourtant très attaché au vocabulaire en pédagogie en fait totalement fi dans la création. Il admet tout de même que ce choix n'est pas délibéré, c'est davantage une constatation.

Pourquoi scinder autant le cadre pédagogique et l'acte créatif ? Comment porter l'idée que nous formons des danseurs jazz qui peuvent être créatifs ? Pourquoi leur donner des outils pour devenir éventuellement à leur tour des créateurs, des chorégraphes ? En effet, si notre discours prétend que la danse jazz peut faire émerger les créateurs de demain, nous devons créer des passerelles entre ces deux cadres. Nous devons, en tant que chorégraphe-pédagogue, prendre du recul et avoir une réflexion autour de cette problématique. Cela pourrait aussi nous permettre de se distancier du regard que peut porter la communauté jazz sur le travail chorégraphique. Le fait d'apporter de l'importance au fait d'étiqueter la création actuelle comme jazz ou non, serait à coup sûr un frein pour la créativité d'une part mais pour le développement de la danse jazz de création.

D. La créativité au regard de la tradition

1. Reproduire ou réinventer ?

Doit-on s'inscrire dans la tradition lorsqu'on crée ? Doit-on être en rupture ? L'essentiel est davantage de se questionner sur notre rapport à la tradition et à tout ce que cela comporte, comme le vocabulaire notamment.

[La tradition] n'est pas le produit du passé, une œuvre d'un autre âge que les contemporains recevraient passivement mais, selon les termes de Pouillon, un "point de vue" que les hommes du présent développent sur ce qui les a précédés, une interprétation du passé conduite en fonction de critères rigoureusement contemporains. (LENCLUD, 1987)

La tradition n'est pas un héritage que l'on reçoit en tant que tel mais il s'agit d'un point de vue actuel et d'un regard porté sur le passé.

La tradition est la plus noble des libertés pour la génération qui l'assume avec la conscience claire de sa signification, mais elle est aussi l'esclavage le plus misérable pour celui qui en recueille l'héritage par simple paresse d'esprit. (BUBER, 1986)

On comprend que la tradition peut être autant un appui, qu'un poids pour la créativité. Pour en faire une force, il s'agit de porter un regard et de procéder avec discernement. « Être créatif nécessite une compréhension des critères permettant la validation et la valorisation de l'activité en question. L'originalité ne prend sens qu'à la lumière de la

tradition » (The Art of Dance in Education). L'originalité, composante du concept de créativité, se révèle seulement au regard de la tradition. Être original mais par rapport à quoi ? Réinventer, mais quoi ? Cela suppose bien un avant pour penser un futur.

Je suis convaincue que penser nos pratiques artistiques et pédagogiques au présent, c'est porter un regard passionné, curieux et critique sur nos héritages, c'est construire une relation de tension avec eux, d'écart qui nous permette d'explorer les voies de renouvellement du genre. Cet écart me paraît souhaitable et essentiel à la Vitalité créatrice de la danse jazz, d'autant plus qu'il est inscrit dans l'essence même de cet art métis. (SEGUIN, 2017, p. 275)

Cathy Grouet exprime le besoin de reconnecter le passé et le présent, de tisser le lien et créer des ponts entre hier et aujourd'hui. Ceci dans le but de développer une danse jazz créative. Ne serait-ce pas ici une piste supplémentaire pour saisir l'importance de l'apprentissage d'un vocabulaire, de sa maîtrise et de sa compréhension ? Patricia Karagozian fait le parallèle entre la danse et la musique⁵⁴ : « Le vocabulaire est un code...Et l'intérêt est de le décliner après. C'est ce que font les musiciens jazz : par exemple sur un standard il y a plein de version mais cela reste reconnaissable ». On pourrait s'appuyer sur notre tradition pour faire émerger la créativité. En danse, le vocabulaire serait notre point de départ au même titre que les standards en musique jazz. Laurence Louppe est catégorique : « La seule évolution possible aujourd'hui dans la pensée de la danse passe forcément par la prise en compte de l'héritage, des savoirs qu'il apporte y compris dans les processus de rupture. » (ROUSIER, 2000, p. 9). En effet, la question n'est pas de savoir si l'on souhaite s'inscrire ou non dans la tradition car elle est de fait présente. Il s'agit davantage de savoir quelle est notre rapport à elle. Sommes-nous dans une continuité ou dans une rupture ? Il s'agit de repenser notre conception de la tradition.

Elle n'est pas (ou pas nécessairement) ce qui a toujours été, elle est ce qu'on la fait être. Il s'ensuit que l'itinéraire à suivre pour en éclairer la genèse n'emprunte pas le trajet qui va du passé vers le présent mais le chemin par lequel tout groupe humain constitue sa tradition : du présent vers le passé. Dans toutes les sociétés, y compris les nôtres, la tradition est une *rétroprojection*. (LENCLUD, 1987)

⁵⁴ Lors d'un cours en FDCA

Prendre pleinement conscience que ce sont nos actes et nos démarches actuelles qui façonnent notre vision du passé, est certainement une voie à emprunter pour réinventer la danse jazz de création. La tradition n'aide à être créatif que si on en comprend l'essence et que nous avons une analyse réflexive par rapport à elle. La créativité peut être freinée si la tradition est recueillie comme un héritage

La notion de tradition renvoie d'abord à l'idée d'une position et d'un mouvement dans le temps. La tradition serait un fait de permanence du passé dans le présent, une survivance à l'œuvre, le legs encore vivant d'une époque pourtant globalement révolue. Soit quelque chose d'ancien, supposé être conservé au moins relativement inchangé et qui, pour certaines raisons et selon certaines modalités, ferait l'objet d'un transfert dans un contexte neuf. La tradition serait de l'ancien persistant dans du nouveau (LENCLUD, 1987).

Cette idée de mouvement et de positionnement nous interpelle. La tradition comme naviguant entre le passé et le présent, d'un corps à l'autre et d'un espace à l'autre ? La vision occidentale sur la tradition serait linéaire, alors que la vision des cultures où l'oralité prime serait davantage cyclique.

Nos cultures occidentales, qui ont créé l'écriture et l'imprimerie – ont créé à un moment donné la possibilité de figer dans un objet un état du temps et de la création et de la pensée. C'est-à-dire que nous on n'a pas des griots⁵⁵, on a des bouquins. Donc on a des traces qui font qu'on ne peut pas revenir en arrière. On n'est pas dans une pensée cyclique, on est dans une pensée de se projeter toujours devant. Derrière c'est le passé et devant c'est l'avenir. Et donc pour être moderne on ne se retourne pas. Alors que dans les traditions orales c'est plutôt une philosophie du cycle, c'est plutôt une pensée du temps cyclique. Ça veut dire on est tout le temps dans le fait de se réapproprier ou de transformer ce qui nous vient d'avant (Cathy Grouet, entretien téléphonique, 28 février 2020).

Cathy Grouet fait tout à fait le lien avec notre pensée et notre problématique qui relie le mouvement aux mots : les mots *énoncés* et les mots *écrits*. Si les uns permettent d'ancrer et d'affirmer leur existence, avec le risque de figer ; les autres permettent le renouveau et la transformation.

⁵⁵ Le griot est une personne qui officie comme communicateur traditionnel en Afrique de l'Ouest.

2. La déterritorialisation corporelle

Nous avons évoqué le principe de déterritorialisation en ce qui concernait la linguistique. Qu'en est-il dans le domaine corporel ? Fred Poche a repris ce concept et va plus loin en évoquant « la déterritorialisation corporelle ». Peut-on utiliser n'importe quel vocabulaire gestuel jazz pour créer aujourd'hui ? Si créer c'est porter une vision personnelle, alors est ce qu'un pas, déjà intrinsèquement lié et porteur d'une histoire, peut être le médium pour raconter autre chose.

a) *D'une époque à l'autre*

Se mouvoir en fonction de son époque ? « Dans les années 60, je n'ai pas dansé de la même façon que dans les années 70, et pas non plus de la même façon que dans les années 80. » À travers les paroles de Jacques Alberca, nous comprenons qu'en fonction de la période et probablement du contexte la façon de se mouvoir est différente. « Le corps a été utilisé de façon différente. Totalement différente. Avec les mêmes pas. Simplement il y a eu quelque chose d'autre qui a été rajouté, ou une façon de faire qui était différente, parce que l'époque était différente. » D'une décennie à l'autre, le vocabulaire jazz était donc le même, cependant la façon de le réaliser était différente. Peut-on parler ici de processus d'appropriation ? Ou d'adaptation ?

Ce n'était pas au niveau de la musicalité, je trouve qu'on était beaucoup plus musical. Il y avait une grande sensibilité musicale dans les années 60. Quand je dis une musicalité, c'est-à-dire que tu pouvais couper le son, tu voyais la musique sur les corps. C'était beaucoup plus précis dans les années 60 alors que dans les années 70, c'était beaucoup plus élargi. Par contre, les corps étaient beaucoup plus dissociés. [...] Par rapport à l'époque, il y avait vraiment le volume de la tête qui était dissocié du corps. Il y avait beaucoup des têtes partaient en arrière, des cercles de tête. Je faisais lâcher les cheveux aux filles pour qu'elles aient la sensation des cheveux et elles faisaient deux pirouettes avec les têtes. Et on était dans tout ce qui était circulaire, spiralé, jusqu'au sol, remonté... (Jacques Alberca, entretien téléphonique, 9 mars 2020).

On comprend donc qu'avec un même vocabulaire, les danseurs variaient les différents paramètres du mouvement : le rapport au temps (à la musique), le rapport à l'espace

(différentes amplitudes, différents trajets...) ce qui donnait à voir une façon se mouvoir propre à chaque période.

b) *D'un espace à l'autre : Les danses vernaculaires*

Intéressons-nous au vocabulaire des danses vernaculaires (Charleston, *Cake Walk*, etc...). En effet, celui-ci est spécifique et rattaché à une époque. Ces danses avaient également une fonction sociale, notamment une relation au défi et à la performance. Faire appel dans une création actuelle, à un langage qui a une fonction première est-il possible ? Cela peut probablement renvoyer le spectateur à un univers propre et l'empêcher de pouvoir se projeter dans la singularité du chorégraphe. De plus, ces danses s'inscrivent également dans une culture, un espace donné. Initialement, ces danses ont déjà subi un processus d'appropriation :

En s'appropriant des danses créées dans un contexte et sous des cieux différents, les danseurs parisiens sont loin de reproduire des mouvements "authentiques". A l'opposé de la copie conforme, ils mettent en œuvre une interprétation inventive. L'interprétation est une notion dont la polysémie correspond particulièrement au phénomène d'appropriation des danses nouvelles américaines. (JACOTOT, 2013, p. 251)

Il y a déjà au cœur du processus d'appropriation, une démarche créative à travers le phénomène d'interprétation. Penchons-nous sur d'autres formes de danses sociales et sa transposition de nos jours. Emmanuel Gat, dans sa réinterprétation du *Sacre du printemps*, utilise aisément les codes gestuels de la salsa cubaine. A notre avis, cela est possible pour deux choses. Le chorégraphe ancre son point de départ sur une œuvre de répertoire. Il y a donc à la base déconstruction, transformation ou réinvention. De plus, l'utilisation de la salsa cubaine est clairement annoncée et la pièce est étiquetée ainsi. La transposition de la culture cubaine accompagnée de sa gestuelle apparaît ici comme une démarche créative car il y a symbiose entre deux univers à priori opposés : ici entre le *Sacre* et la salsa. Est-ce que cela aurait trouvé sa place dans le paysage chorégraphique si la salsa avait été utilisée comme matériau premier pour écrire une pièce originale ? En effet, pour ce qui est des pas des danses de sociétés, n'y a-t-il pas un certain anachronisme renvoyé au spectateur ? Est-il possible pour un chorégraphe d'aujourd'hui de reconvoquer des *snake hips* ou des *turkey trot* ? Si on renvoie à la linguistique et à la

terminologie, « les mots ont une histoire. Tout au long de leur vie ils se chargent de sens, s'en délestent et en changent jusqu'à parfois aboutir à des contresens. » (ROCHE, 2005, p. 49). Par analogisme, nos pas, notre vocabulaire ont une histoire. Ceux-ci évoluent au fil du temps... Jusqu'à arriver à des contresens ? N'est ce pas là la problématique ? En utilisant les mouvements d'hier dans la création contemporaine, n'arrivons-nous pas à des paradoxes, voire des contractions ?⁵⁶

c) *Du collectif à l'individu*

Une autre problématique qui se pose en faisant appel à ce répertoire gestuel, c'est qu'il y a à priori transposition du collectif vers l'individu. Nous avons évoqué les danses vernaculaires et leur portée sociale. Le rapport au groupe et au collectif est donc évident. Dans la créativité, il y a une notion de développement de l'individu, de sa sensibilité et de son identité. Est-il donc possible de porter seul, dans un but créatif, un mouvement collectif ? A priori, rien n'empêche d'utiliser la forme de ces pas comme matériau chorégraphique. Cependant, est-ce que ces mouvements pourront être vécus et exécutés par la même motivation ? On en revient à l'idée de faire sens. C'est peut-être pour cela que lorsque des personnes du milieu chorégraphique (danseurs, chorégraphes, pédagogues) font appel à ce type de gestuelle, il y a un aspect souvent qualifié de « désuet » ou « kitsch ». Nous pouvons noter d'ailleurs que dans le milieu pédagogique et amateur, là où la danse jazz créative est la plus visible, tout un pan du patrimoine gestuel a tendance à se perdre. Certains mouvements sont encore très présents, comme les ondulations, des pas de bases comme les *ball change*, contrairement aux pas issus des danses vernaculaires. Est-ce que la notion de collectif ne fait plus sens dans la création aujourd'hui ?

De plus, il y a en danse jazz, de nombreux pas référencés à l'œuvre d'un chorégraphe. Nous pouvons citer le *Sugar foot*, répété de nombreuses fois dans « Sing Sing Sing » de Bob Fosse, ou encore la *cup hand*, issue de la technique Graham. Est-ce vraiment

⁵⁶ Nous pouvons quand même émettre une précision. Dans le domaine dit « du divertissement » (music-hall, cabaret, comédie musicale), l'utilisation de toute cette palette gestuelle énoncée ci-dessus est tout à fait envisageable car à priori il n'y a pas la portée d'un message ou d'une identité. En revanche dans l'idée qu'un chorégraphe les utilise de façon créative, à comprendre de façon originale et personnelle, cela semble difficile dans un cas de figure où le cadre est très contraignant (livret, musique imposée, ...) et souvent cela regroupe plusieurs individus qui ont chacun leurs envies. Il s'agit ici plutôt de création collectives. D'ailleurs aux Etats-Unis, il y a une distinction entre le Broadway jazz et le lyrical jazz par exemple, là où en France la danse jazz, telle que nous devons la transmettre englobe la totalité de l'histoire de celle-ci.

possible de prendre appui sur toute cette partie de notre patrimoine gestuelle pour en faire des créations originales ?

Une œuvre d'art se devait autrefois d'être unique, produit singulier d'une individualité hors du commun. Cette conception n'a plus cours aujourd'hui, et peu de créateurs contemporains se prévalent d'une propriété artistique exclusive, sortie, *ex nihilo*, de leur seul génie inventif. La plupart au contraire se déclare en recherche, inscrits dans une filiation intellectuelle et artistique dont ils se reconnaissent comme des continuateurs. Ils ne prétendent pas produire du neuf mais travaillent plutôt à partir d'un stock mémoriel qu'ils font évoluer. (SEGUIN, 2017, p. 323)

Nous pouvons y voir un aspect néfaste de la déterritorialisation qui pourrait être vu comme un manque d'originalité et donc de créativité de la part du créateur. Cela peut être perçu également comme une attitude humble et réflexive.

d) *Existe-t-il un jazz blanc et un jazz noir ?*

Nous évoquons des gestuelles créées par des individus. On peut également citer le « James Brown », pas en référence directe à une figure du Black Arts Movement. Est-ce que tout un chacun peut porter des revendications communautaires ? Par extension y aurait-il une danse jazz noire ou une danse jazz blanche ?

Historiquement se sont construites deux cultures en parallèle, comme nous l'avons vu précédemment, elles se sont même coconstruites en opposition (cf *signifying*). Il y a donc bien une danse d'origine noire et une danse d'origine blanche. Cependant est ce que chaque individu peut se l'approprier ?

Le changement qui s'opère lors de cette appropriation des danses afro-américaines par la société blanche, qu'elle soit américaine ou française, ne devraient pas être considérés en termes de perte ou de détérioration. Ils reflètent simplement l'entrecroisement des deux cultures, la traduction d'un code à un autre dans une tentative de donner du sens. La réciprocité des échanges ne peut entraîner des modifications dans les modèles culturels originaux de l'un ou l'autre des deux groupes. Si transformer les objets culturels est une manière de marquer une appropriation, les objets transforment aussi ceux qui les manipulent. Les danses jazz simplifiées par rapport à leurs formes originales,

n'en modifieront pas moins en profondeur les corporéités des danseurs français. Néanmoins, force nous est de constater que dans cette stylisation, le Charleston, à l'image du cakewalk ou du tango argentin avant lui, y perdra sa signification profonde. (SEGUIN, 2017, p. 187)

Il s'agit ici, de voir l'impact sur la société blanche des danses noires. Il y a de fait réinterprétation et une démarche créative de transformation. A noter cependant que la puissance du mouvement pourrait modifier intrinsèquement celui qui fait cette démarche d'appropriation. On perd nécessairement mais nous y gagnons également.

J'ai travaillé pendant trois ou quatre ans avec Gene Robinson. C'était un black. A la fin d'un cours, je me suis vu traverser la salle en même temps que Gene et le miroir m'a renvoyé cette image de deux cultures qui font la même chose et qui ne sont pas en train de dire la même chose. Parce que l'histoire des corps n'étaient pas les mêmes. Je me suis aperçu qu'il pouvait y avoir peut-être un jazz blanc. [...]. Très tôt, j'ai pensé comme en musique où il y a le jazz black et le jazz blanc. Est-ce qu'on a la même chose à dire ? Certainement pas ! On n'a pas la même histoire. C'est vrai que le jazz, dans l'enseignement, il faut que ça se sente. Après tu en fais ce que tu as à en faire dans la création : tu l'utilises peu, différemment, autrement ou pas. Mais moi ça ne m'a pas empêché de créer et de déborder du cadre ! (Jacques Alberca, entretien téléphonique, 9 mars 2020).

Jacques Alberca fait en effet état de cette danse jazz noire et blanche. Mais il évoque également le *dire* et le *faire* : deux notions essentielles dans le cadre de nos recherches. Un fois de plus, il s'agit d'avoir conscience de ce que je fais et ce que cela peut raconter. Cela ne peut se faire qu'en portant un regard critique sur notre pratique. En création, libre à nous de sortir du cadre, de se réapproprier les choses pour les faire perdurer, les transformer.

Plus récemment, la pièce *La folia* de Mourad Merzouki fait se rencontrer la culture urbaine hip hop et la musique baroque. Les danseurs utilisent, entre autres, une gestuelle issue du Krump. Cette gestuelle est complètement détournée de son message initial et de son énergie première. Les danseurs reproduisent une forme, presque une gesticulation grimaçante, tellement le mouvement initial de revendication ne fait plus sens. Cependant, cela peut être un moyen pour faire traverser aux danseurs des états de corps. L'aspect historique et culturel serait un medium interprétatif et un guide pour

faire surgir la matière. Portons cette supposition au regard de la déterritorialisation : Est-ce que tout le vocabulaire gestuel codifié peut être utilisé à des fins créatives ? Que gagnons-nous ? Que perdons nous ? Si nous l'utilisons dans à une fin reproductive, il y aura à priori perte de sens et anachronisme. Cependant, si le vocabulaire est un moyen, il pourrait être un gain de temps pour faire ressurgir des états, un sens de l'interprétation. Il faut quoi qu'il arrive avoir conscience, qu'il y a forcément processus de transformation.

Finalement, nous pourrions peut-être nous détacher de la forme pour retrouver la motivation initiale des mouvements oubliés des danses sociales. Il s'agirait de revenir à l'essence et la source créatrice pour faire ressurgir à la conscience collective notre vocabulaire et le remettre au présent. C'est ce qu'exprime aussi Cathy Grouet lors de notre échange.

C'est ça mon job, il me semble, c'est d'absorber, dans chaque époque, ce qui se passe dans son environnement et d'être poreux à des danses sociales. Je pense qu'on s'est trop déconnectés des danses sociales. Je pense qu'il faut retrouver une forme de porosité et de circulation entre les danses sociales et la pratique scénique, la pratique savante.

Se reconnecter aux danses sociales du passé et du présent, questionner nos danses sociales actuelles, ce sont sans doute des positionnements urgents à adopter pour réinventer et être créatif avec notre langage.

3. Et quand il n'y a plus le vocabulaire ?

Nous nous sommes questionnés sur la relation entre terminologie et vocabulaire au regard de la créativité. Mais quand il n'y a ni les mots, ni de forme connue ? La danse existe-t-elle encore ? Peut-on être créatif quand il n'y a plus « rien » ... Nous l'avons vu, la danse jazz peut être codifiée mais elle ne peut pas être que ça.

a) *Les fondamentaux*

En l'absence de toute forme connue, nous allons nous référer aux états de corps. Requestionnons les fondamentaux comme socle d'expression. Comme le disait Hubert Petit Phar en analysant sa pratique de chorégraphe : il s'agit de jouer avec le comment plutôt qu'avec le quoi. Prenons appuis sur quelques fondamentaux qui nous semble

définir la danse jazz : jubilation, contrastes, centre de gravité bas, libération des corps grâce aux rythmes, fulgurance, mobilité de la colonne dans une qualité ondulatoire, le sens de l'individu dans la communauté et les métissages.

Mettons en regard les chorégraphes de la scène actuelle : Barak Marshall, Akram Khan, Hofesh Schechter, Ohad Naharin, Grupo Corpo... Ce sont des chorégraphes actuels non étiquetés jazz et qui n'utilisent visiblement pas de vocabulaire jazz codifiés. Cependant les danseurs jazz peuvent s'identifier. On retrouve pour tous des dénominateurs communs :

- Le métissage avec les danses traditionnelles est omniprésent ;
- Les corps souvent sur plié, les corps courbés autour du centre. Un centre puissant relié au travail de mains ;
- Contrastes : énergie contenue et fulgurance, explosivité ;
- Un rapport au groupe prégnant comme des tribus ;
- Mobilité de la colonne ;
- Forte présence du rythme et de la musique.

On retrouve beaucoup de points communs entre ces chorégraphes et la danse jazz. Peut-être que la création en danse jazz peut trouver du lien avec cette mouvance et même en analyser la démarche pour se l'approprier.

Pourquoi ces chorégraphes seraient plus contemporains que jazz ? Car les chorégraphes ne sont pas également des enseignants de la danse jazz ? Regardons Anne Marie Porras, chorégraphe et pédagogue, qui fait totalement fi du vocabulaire jazz que ce soit dans ses cours ou dans ses créations. Questionnée souvent sur le fait qu'elle soit jazz ou non, elle répondait dans le magazine *Jazz Pulsion* : « Si au-delà de la forme, il y a une certaine projection dans l'espace, une attaque particulière, un plié beaucoup plus près de la terre, une intériorité « projetée », alors oui, je suis résolument jazz en 2007 ».

Considérons-nous les pièces d'Anne Marie Porras résolument jazz, malgré le fait qu'il n'y a pas de vocabulaire jazz, parce qu'elle fait tout de même appel aux fondamentaux ? Ou bien car c'est une pédagogue faisant partie intégrante du paysage jazz ? Au même titre que Raza Hammadi, que tous admettent être enseignant jazz (par sa filiation) mais que le « monde de la danse jazz » ne reconnaît pas toujours comme un créateur jazz ?

Reprenons l'exemple de Barack Marshall et la pièce *Monger*. Elle a été remontée pour les étudiants jazz du PSPBB. Peut-on donc accepter que la création, bien que non

estampillée jazz et ne faisant pas appel à du vocabulaire jazz, nécessite des corps qui ont été traversée par ce vocabulaire jazz ? Nombres de chorégraphes revendiqués contemporains ont fait appel aux danseurs jazz pour servir leur propos (Preljocaj, Gallotta, etc...)

La question se pose alors de savoir si un état de corps suffit à déterminer une appartenance esthétique en dehors de tout langage constitué et de tout support musical, non pas dans le champ de la création qui demeure un espace total de liberté, mais bien dans celui de la transmission. (SEGUIN, 2017, p. 319)

Le questionnement et le tissage entre pédagogie et création dans le jazz est toujours omniprésent. N'est ce pas finalement un frein, de toujours observer la danse jazz par ce double focus mais surtout de perpétuellement faire cette césure ? Face à la question que soulève Eliane Seguin « Un état de corps suffit-il à déterminer une appartenance esthétique ? », les avis peuvent diverger. C'est le cas de Cathy Grouet qui a d'ailleurs évolué sur ce point.

J'ai eu plusieurs périodes par rapport à ça. Enfin j'en ai eu au moins deux. C'est-à-dire qu'il y a eu toute une période où je n'étais pas tout à fait dans le rejet de la forme mais ma question était : est-ce qu'on peut être jazz sans faire des *step ball change*, et est-ce qu'on peut faire des *step ball change* et ne pas être jazz ? Parce que moi j'en voyais plein qui faisaient des *step ball change* et qui pour moi n'étaient pas jazz. A contrario, est-ce qu'on peut ne pas faire de *step ball change* et être dans une corporéité jazz ? [...] Au bout de plusieurs années, j'en suis arrivée à cette conclusion : « on peut faire des *step ball change* sans être jazz ». Ça veut dire, tu peux apprendre une forme mais si tu n'as pas le fond, tu es hors sujet. Mais quand tu es dans le fond, tant que tu n'as pas la forme, tu n'y es pas complètement non plus.

De notre point de vue, la forme n'est pas essentielle si le corps a été traversé en amont par les codes jazz, la musique jazz, ses fondamentaux, son vocabulaire et sa terminologie pour être dans un état de corps jazz. Il doit y avoir nécessairement incorporation.

Pour Peter Goss (très imprégné de la danse jazz pour ensuite se tourner vers le contemporain), la question des fondamentaux est à questionner. Il écrit dans *Never Stop Moving* que « Les fondamentaux n'existent pas. C'est plutôt une dynamique permanente

de croisements et de métissages. » (GOSS, 2018, p. 35). Ce positionnement est intéressant, mais cela est probablement à mettre au regard de son parcours. Car nous estimons qu'il existe bien des fondamentaux qui prennent ancrage dans un contexte chorégraphique (et social ?) fait dans une idée de métissages et de croisements. C'est comme nous l'avons vu, une des composantes de la créativité. Le mot dynamique est à souligner. En effet, cette question du vocabulaire, des fondamentaux, doit probablement être, sans cesse, pensée dans une idée de mobilité, de plasticité pour rester sans cesse créatif.

b) L'improvisation

L'atelier, et l'improvisation en particulier, est souvent proposée dans les manuels de composition de la danse. Acteurs du monde chorégraphique, spécialiste en science de l'éducation, de plus en plus de personnes, s'accordent à dire que c'est une notion essentielle à parcourir en tant que danseur : « Liée à la notion de présent et, étymologiquement, à celle d'imprévu, l'improvisation est un procédé qui entretient une relation intime et ancienne avec la danse » (LE MOAL, 2008, p. 746). En effet, un créateur doit au présent, être relié et connecté au passé pour aller vers le futur ?

Spécifiquement en danse jazz, cela fait plusieurs années que des personnes comme Daniel Housset ou Patricia Karagozian, défendent cette pratique. Des enseignants titulaires du Certificat d'Aptitude ont mené leur recherche sur l'improvisation, l'atelier ou sur la créativité : Marianne Isson qui poursuit un travail de fond autour de la pratique de l'improvisation, Emmanuelle Duc, Sabrina Sapia... C'est donc une question qui nous paraît centrale dans nos pratiques actuelles. Plusieurs raisons sont mises en avant, à savoir le développement de la créativité, du sens artistique individuel, de l'autonomie ; mais également l'espoir que la danse jazz poursuivent son évolution et prenne pleinement sa place dans le paysage de la création contemporaine. Dans le cadre de notre sujet, cette pratique de l'improvisation nous paraît importante à soulever car elle est souvent reliée au vocabulaire gestuel :

- Que ce soit le vocabulaire comme outil : « Dans l'ensemble l'improvisation est construite à partir de figures ou pas codifiés que les danseurs rassemblent à leur gré, ce dispositif laisse un espace de créativité que peuvent mettre à profit les meilleurs danseurs pour en inventer de nouveaux. » (LE MOAL, 2008, p. 746).

- Ou au contraire pour dépasser les codes utilisant l'improvisation comme outil : « [L'improvisation] leur permet de dépasser les codes ressentis quelque fois comme rigide et de retrouver "l'esprit du jazz", chacun au travers de son vécu, de sa formation, de son corps et de son imaginaire. » (SEGUIN, 2017, p. 307)

Paradoxalement, nous relient ce qui est défini (le code, le vocabulaire) à l'improvisation qui se veut acte de créativité et/ou outil favorisant la singularité. C'est peut-être ici un écueil qui est fait dans l'approche de l'improvisation. Car cela suppose des pré-requis.

Ouverture sur la créativité, elle n'en reste pas moins liée à des savoirs acquis et sa pratique permet de s'affranchir des limites inhérentes aux codes qui sous-tendent toute technique, elle peut difficilement se concevoir sans une maîtrise minimale de ceux-ci. (LE MOAL, 2008, p. 746).

Nous retrouvons les mêmes questionnements vis-à-vis du vocabulaire. Doit-on maîtriser le vocabulaire pour improviser ? Doit-on maîtriser le langage pour être créatif ?

Le deuxième écueil à notre sens, c'est de penser l'improvisation par esthétique. Y aurait-il une façon d'improviser jazz ? Une façon d'improviser classique ? Ou contemporain ? Sabrina Sapia, livre dans son avant-propos de son mémoire « Ai-je déjà improvisé jazz ? » (SAPIA, 2015, p. 2). Ce questionnement fait suite à un stage avec Marianne Isson qui avait pour thématique : « l'improvisation, un des garants de l'épanouissement en danse jazz » En effet, nous pouvons entrevoir qu'il y aurait une façon d'improviser par discipline.

Cette vision priverait certaine discipline comme la danse classique de la pratique d'improvisation : « La codification importante des pas de la belle danse à la danse classique ouvre plus sur l'idée de marge d'interprétation que d'improvisation proprement dite » (LE MOAL, 2008, p. 746). Bien sûr, nous devons, comme nous l'avons vu, questionner nos pratiques au regard de la tradition. Effectivement, l'improvisation dans les danses jazz a une source différente qu'en danse contemporaine. Mais n'est-il pas question de penser l'improvisation au présent, comme un outil commun au service de la créativité ? Dans le cas contraire, cela reviendrait à faire de l'entre soi. Nous l'avons vu avec la terminologie, cela peut avoir des effets néfastes sur la créativité. Au même titre que pour la terminologie et le vocabulaire, nous devons nous poser la question si l'improvisation est un outil ou un moyen à la créativité. Et par conséquent, quel lien

nous tissons avec notre patrimoine gestuel. Si nous devons mettre tous ces questionnements au cœur de la tradition, alors tirons peut-être leçon des danses afro-américaines qui constituent, en partie, les racines de la danse jazz.

La liberté, que les danses afro-américaines laissent aux danseurs, va pour sa part être à l'origine d'un profond renouvellement des pratiques de danse sociale au cours du XXe siècle. Déjà présente dans les formes basées sur la marche, elle s'accroît avec les danses qui se caractérisent, non plus tant par des pas précis que par un processus gestuel de référence : tremblement des épaules dans le shimmy, trépidations dans le charleston, force de rappel du bras dans le rock n roll, torsion dans le twist, secousse dans le jerk. [...] S'il s'ensuit souvent la constitution d'un répertoire propre de pas et de figures dans lequel l'improvisateur se ressource, il en résulte toutefois des formes ouvertes, riches de possibilités créatives et de renouvellement, notamment à la faveur de l'émulation entre danseurs, ce dont le développement des danses hip hop fournit un remarquable exemple. (LE MOAL, 2008, p. 746)

En effet, ces danses ont permis la liberté et le renouvellement : elles étaient centrées avant tout sur des processus et des états de corps. Cela a débouché sur un vocabulaire codifié, mais il y a toujours eu la notion intrinsèque de transformation et de développement. En effet, la danse cousine de la danse jazz, n'aurait-elle pas réussi ce tour de force ?

Conclusion

Nous nous apercevons que notre vocabulaire jazz est bien un langage à part entière et que toutes les questions de linguistique sont directement reliées. La problématique de fond est donc : Est-ce que notre langage jazz peut être créatif ?

Nous avons vu tout d'abord le versant du côté des mots : ce qu'on dit. En effet, le fait de définir une terminologie a très certainement œuvré pour la valorisation de la danse jazz. Mais cela n'a visiblement pas eu d'impact pour attester d'une danse jazz créative. A travers la formalisation des mots, il y a eu sans doute l'envie de faire de la danse jazz une danse savante, au même titre que les deux autres esthétiques "réglementées". Des bases nécessaires, pour avoir un langage commun, ont été posées. Cela peut en effet être un point d'appui pour faire émerger la créativité.

Seulement, est-ce que ces démarches ont été pensées au regard spécifique de notre danse jazz ? Ou en comparaison des autres disciplines ? Cela ne nous aurait-il pas coupé de notre spécificité : à savoir une danse qui s'est développée sur une autre aire géographique et culturelle. Mais également une danse historiquement créative.

Est-ce que la place de notre terminologie et l'utilisation d'un langage a été abordé par le prisme de la création ou uniquement d'un point de vue pédagogique ? Et quand bien même, si cela a pris cœur dans la didactique, était-ce en faveur d'une pédagogie créative ou de reproduction ? Derrière le besoin d'un langage gestuel, a-t-on eu réellement l'envie d'en faire un langage créatif, tant la pédagogie et la création ont été scindées ?

La danse jazz doit arrêter de se positionner comme pédagogue, mais bien comme créatrice avant tout. Une créatrice dans tous les domaines, que ce soit sur le terrain de la création ou de la pédagogie. Arrêtons de créer une scission entre ce qui doit être appris dans le cours et notre positionnement en création. Le fait d'opposer les *savoirs* et les *savoir être* ne fait que renforcer la perte de *savoir faire* de la danse jazz et de sa créativité.

La prise de recul sur le potentiel créatif du langage jazz nous alerte sur le fait qu'il faut sans cesse avoir à l'esprit ces doubles questionnements : Comment relier sans cesse technique et sens artistique ? La place du quoi et du comment ? Des moyens et de la finalité ? Nécessairement, la maîtrise d'un langage, permet l'évolution et la possibilité d'en faire autre chose. Cela met en exergue, un questionnement central : mon langage

est il un moyen ou une fin ? Et à notre sens, que ce soit dans le cadre pédagogique ou de la création, cela doit être un moyen. Un langage n'a jamais existé pour lui-même, il est là pour communiquer et transmettre. Nous devons penser la terminologie et le vocabulaire en danse jazz ainsi que la créativité comme un tout : l'ensemble intrinsèquement lié, l'un englobant l'autre.

Nous avons vu que le vocabulaire pouvait être un frein à la créativité si nous recevons, même héritons de ce langage avec passivité. Cela présuppose cependant une connaissance fine de ce langage. A savoir, dans quelles cultures et conditions s'est développé mon langage ? Car en effet, une langue est l'illustration même du processus de transformation et d'évolution. Le langage, quel qu'il soit, se construit progressivement et se construit à tout moment. Or dans le cadre de notre sujet, faisons-nous usage du langage pour communiquer ou pour transmettre ? En effet, une langue peut permettre simplement la communication mais dans le cadre de l'art chorégraphique, il faut davantage la penser comme un médium à la transmission. C'est-à-dire communiquer un contenu. « Soit, elle peut dire tout ce que l'homme pense, soit, elle ne sert à rien. » (JOURNET, 2014, p. 28). Le langage et l'esthétique est avant tout une façon de penser le monde.

Nous nous sommes questionnés à propos du vocabulaire en tant que frein ou levier à la créativité. La question n'est-elle pas en soi déjà une piste de réponse ? Est-ce que le fait de se poser cette interrogation, ne prouve pas que c'est nous même qui nous enfermons ou ne nous autorisons pas à être créatif avec le vocabulaire ?

Nous avons soulevé trois notions essentielles pour que le vocabulaire soit un levier à la créativité :

- Incorporation : Avant tout, il s'agit d'une histoire de Corps, un corps traversé par l'Histoire.
- Sensation : Il nous paraît primordial de relier notre langage aux sensations : Être toujours relié aux Sens du mouvement, à l'Essentiel, à l'Essence même du langage.
- Transformation : Il est nécessaire de s'autoriser à passer par les formes pour les déformer, les outrepasser, les triturer même.

Dans un langage, il y a toujours un émetteur et un récepteur. Nous avons beaucoup axé notre réflexion en tant qu'artisan de la danse jazz. Le vocabulaire comme langage est très probablement un outil dans le processus d'autonomisation pour connaître sa danse.

Mais peut être qu'il faut davantage se décentrer et poser ce questionnement sur la façon dont le vocabulaire est perçu chez ceux qui le reçoivent ? Guilhem Flouzat, batteur jazz, déclarait lors d'une soirée Paris Jazz Club : « C'est moins le jazz qui se renouvelle que la manière de le présenter à destination d'un public rajeuni ».

En effet, cette question du vocabulaire doit probablement être sans cesse pensée dans une idée de mobilité, de plasticité pour rester sans cesse créatif. Mais également de savoir observer par différentes portes d'entrées.

Bibliographie

LIVRES

BERNARD, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Centre national de la danse.

BESANCON, M., & LUBART, T. (2015). *La créativité de l'enfant. Évaluation et développement*. Mardaga ; Cairn.info.

BUBER, M. (1986). *Judaïsme*. Verdier.

CAPRON PUOZZO, I., & LAPAIRE, J.-R. (2017). *La créativité en éducation et formation : Perspectives théoriques et pratiques*.

CHALLET-HAAS, J., & GOUBLE, P. (2012). *Terminologie de la danse classique : Description des pas et des termes usuels, analogies, différences et notions générales*.

CHOPIN, M.-P. (2016). *Pédagogues de la danse : Transmission des savoirs et champ chorégraphique*. Éditions Fabert.

CIZERON, M., FAURE, S., GAILLARD, J., GAL-PETITFAUX, N., HUET, B., MENARD, J. C., & VIEILLEDENT, S. (s. d.). *L'expérience corporelle*.

COUGOULE, O., HOUSSET, D., & KARAGOZIAN, P. (2007). *Enseigner la danse jazz*. Centre national de la danse.

DELAPLACE, D., & CHEREAU, O. (2008). *Le jargon ou langage de l'argot réformé*. Champion.

DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1972). *L'anti-Oedipe : Capitalisme et schizophrénie*. Einaudi.

DESESQUELLES, A.-C. (2016). *L'imaginaire de la danse*. L'Harmattan.

DUBUC. (1977). *Banque Mots* (Vol. 13).

DUPUY, D. (2011). *La sagesse du danseur*. J.-C. Béhar.

GARCIA, M. E., PLEVIN, M., & MACAGNO, P. (2008). *Mouvement créatif et danse : Méthode García-Plevin*. Gremese.

GAUTHIER, B., & DELAHAYE, G. (2008). *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*. L'Arche.

GOSS, P., & GERMAIN-THOMAS, P. (2018). *Never stop moving : Toujours en mouvement*. Éditions de l'Attribut.

HERNANDEZ, I. (2019). *L'Enfant Danseur. Apprendre à Apprendre*.

HOMBERT, J.-M., & LENCLUD, G. (2014). *Comment le langage est venu à l'homme*. Fayard.

JACOTOT, S. (2013). *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres : Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques, 1919-1939*. Nouveau Monde éditions.

JANET, B., & COGNET, M. (1955). *Apprendre à écrire* (Vol. 1-2). Belin.

LE MOAL, P. (Éd.). (2008). *Dictionnaire de la danse* (Nouv. éd). Larousse.

LEFEVRE, B. (2016). *L'artistique*. EP&S.

LOUPPE, L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine* (3. éd. complétée). Contredanse.

MARTIN, J., SCHOONEJANS, S., & ROBINSON, J. (1991). *La danse moderne*. Actes Sud H. Nyssen.

MEIRIEU, P. (2003). *Frankenstein pédagogue*. ESF.

NOVERRE, J. G. (1760). *Lettres sur la danse*. Hachette Livre-Bnf.

PAXTON, S. (1983). *Conversation at Mad Brook Farm* (NSS Archives [traduction Romain Bigé].).

PEIX-ARGUEL, M. (1980). *Danse et enseignement : Quel corps ?* Vigot.

REY, A. (1979). *La terminologie : Noms et notions*.

RONSAERT, M. (1982). *La Danse, une parole*. Paris : Nizet.

ROQUET, C. (2019). *Vu du geste Interpréter le mouvement dansé* (Centre national de la danse). Centre national de la danse.

ROUSSIER, C., & Centre national de la danse (France) (Éds.). (2009). *Danses et identités : De Bombay à Tokyo*. Centre national de la danse.

SEGUIN, E. (2003). *Histoire de la danse jazz*. Chiron.

SEGUIN, E. (2017). *Danses jazz : Une poétique de la relation*. Centre national de la danse.

WAEHNER, K. (1993). *Outillage chorégraphique : Manuel de composition*. Ed. Vigot.

MEMOIRE

BALLESTER, M. (2013). De l'improvisation chorégraphique au jazz : Une voie pour l'enrichissement du danseur.

CHAPPELL, K., CRAFT, A., ROLFE, L., & JOBBINS, V. (2009). Dance partners for creativity : Choreographing space for co-participative research into creativity and partnership in dance education. *Research in Dance Education*, 10(3), 177-197.

CONSTANTIN DE CHANAY, H., & PANIER, L. (1999). Représentations et créativité : Ces forment qui informent.

GASSEND, C. (2013). Enseigner la danse au XXIe siècle : Entre tradition élitiste et renouveau pédagogique.

GROUET, C. (2013). La danse jazz : À l'épreuve des paradoxes.

ISSON, M. (2009). L'improvisation et la danse jazz. L'improvisation : L'un des garants de l'épanouissement de la danse jazz.

IZOULET REANT, M. (2009). Former des artistes chorégraphes ?

LAMBLIN, A. (2012). Qu'est-ce que la créativité ? Comment la développer ? Pour quelles finalités ? Cycle 1.

MIGNOT, J. (2015). Le marquage, une stratégie d'apprentissage en danse.

POUZET, H. (2015). Danse et singularité : A la recherche d'outils favorisant l'expression de la singularité de l'élève danseur.

SAPIA, S. (2015). Comment réinsuffler à la danse jazz ses fondamentaux, à travers un travail d'atelier ?

VELLET, J. (2003). Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse. Discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc. Esthétique, Sciences et Technologies des Arts, Université de Paris 8.

VEZAT, J. (2011). Quand les mots entrent dans la danse...

ARTICLES DANS UN PERIODIQUE

ALBERCA, J. (1991). Danse jazz et enseignement. *Marsyas*, 18.

ASHKAR, A. (s. d.). La socialisation et la créativité chez les adolescents : Étude menée auprès de participants français et syriens. 264.

BESANCON, M., BARDOT, B., & LUBART, T. (2011). Évolution de l'évaluation de la créativité chez l'enfant de Binet à nos jours. 5, 215-226.

BOISSEAU, R. (2012). La reprise, à la recherche des pas perdus. 57.

CONDAMINES, A. (2005). Linguistique de corpus et terminologie. *Langages*, 39(157), 36-47.

- COTSAFTIS-MAUCOUVERT, A. (1965). Modern'dance, le jazz. EP&S, 77.
- COULON, N. (1992). L'entrée de la danse jazz dans une ENM.
- DEPECKER, L. (2005). Contribution de la terminologie à la linguistique. Langages, 39(157), 6-13.
- DESHAUTEURS, R. (1967). La « modern-jazz » ...à bâtons rompus. Revue EP.S, 86.
- DESTREE, C. (2000). L'utilisation du langage dans l'enseignement du Contact Improvisation. Incorporer.
- DUPUY, D. (s. d.). Danse jazz : Légende et réalités.
- GAILLARD, J. (1991). Pour une « didactique » de la création. Revue EP.S, 227.
- GAUDIN, F. (2005). La socio terminologie. Langages, 39(157), 80-92.
- GAUSSEL, M. (2017). Je parle, tu dis, nous écoutons : Apprendre avec l'oral. 117, 32.
- GOUADEC, D. (2005). Terminologie, traduction et rédaction spécialisées. Langages, 39(157), 14-24.
- HOUSSET, D. (2012). Danse jazz, un impératif de création. 40.
- JOURNET, N. (2014). Comment le langage est venu à l'homme. Sciences Humaines, N° 258(4), 28-28.
- LENCLUD, G. (1987). La tradition n'est plus ce qu'elle était... 9.
- MATTOX, M. (1977). Danse jazz. Revue EP.S, 148.
- NICOLAS-GANNE, M. (1971). Jazz moderne. Revue EP.S, 112.
- ODUMS, R. (1988). Danse jazz. Revue EP.S, 212.
- PETIT, D. (2012). La danse en conservatoire : Quels enseignements ? 40.
- PIERS, S. (1988). Danse jazz pour tous. Revue EP.S, 212.
- POUDRU, F. (2006). Le style néoclassique, une maladie honteuse ? 39.
- REGAS, P., & SOLER-REGAS, C. (s. d.). La gymnastique jazz.
- RICHARD, V. (2016). Le rôle de la créativité dans le développement de l'expertise sportive.
- ROBINSON, J. (s. d.). Nouvelles de danse. Réflexion avant un stage, 20.
- ROCHE, C. (2005). Terminologie et ontologie. Langages, 39(157), 48-62.

ROUSSEAU, L.-J. (2005). Terminologie et aménagement des langues. *Langages*, 39(157), 93-102.

VALERO, P. (2007). Jazz pulsions. *Jazz pulsions*, 1(1).

VELLET, J. (2006). La transmission matricielle de la danse contemporaine. *Staps*, 72(2), 79.

FILMOGRAPHIE

ATHAMNA, M. (s. d.). *Dance hip hop, une technique maîtrisée. Images de la culture.*

DUMEIX, J. (2002). *Lexique dansé.*

ODUMS, R. (s. d.). *Un vocabulaire pour la danse jazz : Terminologie. Sud Reportages.*

SITE INTERNET

[Http://cesmd.poitou-charentes.pagesperso-orange.fr/danse/enseignement_jazz.html](http://cesmd.poitou-charentes.pagesperso-orange.fr/danse/enseignement_jazz.html). (2020, mars 28).

[Http://notation.free.fr/lablan/contexte/histoire2.html](http://notation.free.fr/lablan/contexte/histoire2.html). (2020, avril 04).

[Https://next.liberation.fr/musique/2018/02/23/le-jazz-trouve-un-nouveau-souffle_1631952](https://next.liberation.fr/musique/2018/02/23/le-jazz-trouve-un-nouveau-souffle_1631952). (2020, avril 14).

[Https://www.cnrtl.fr/definition/implicite](https://www.cnrtl.fr/definition/implicite). (2019, novembre 24).

[Https://www.cnrtl.fr/definition/jargon](https://www.cnrtl.fr/definition/jargon). (2019, novembre 24).

[Https://www.cnrtl.fr/definition/terminologie](https://www.cnrtl.fr/definition/terminologie). (2019, juillet 1).

[Https://www.cnrtl.fr/definition/vocabulaire](https://www.cnrtl.fr/definition/vocabulaire). (2019, novembre 24).

[Https://www.pspbb.fr/fr/etudier/d%C3%A9partements/formation-danse.html](https://www.pspbb.fr/fr/etudier/d%C3%A9partements/formation-danse.html). (2020, mars 28).

[Http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-biais-figural-de-la-parole-a-ladressedu-corps-dansant](http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-biais-figural-de-la-parole-a-ladressedu-corps-dansant). (2020, avril 8).

[Http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-geste-anaphore-du-langage](http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/le-geste-anaphore-du-langage) (2020, avril 14).

[Http://www.toupie.org/Dictionnaire/Doxa.htm](http://www.toupie.org/Dictionnaire/Doxa.htm). (2019, novembre 24).

Annexes

Les annexes font l'objet d'un document spécifique. Celui-ci regroupe l'ensemble des entretiens que nous avons pu mener dans le cadre de ce travail de recherche. Au-delà des citations qui ont été extraites de ces échanges, cela nous a permis de faire évoluer notre réflexion. Ces documents ont une valeur en tant que tels. Ce sont des traces et des témoignages de différents acteurs de la danse jazz en France notamment.

Nous avons fait le choix pour ces retranscriptions, de conserver les formulations orales. En effet, l'inconvénient étant de rendre la lecture peut être plus difficile, mais cela apporte du vivant et de l'authenticité. Ces entretiens sont classés par ordre chronologique.

- Entretien avec Martine Curtat Cadet
- Extrait d'entretien avec Sylvie Duchesne
- Entretien avec Patricia Greenwood Karagozian
- Entretien avec Blandine Martel Basile
- Entretien avec Daniel Housset
- Extrait d'entretien avec Cathy Grouet
- Extrait d'entretien avec Jacques Alberca

Table des illustrations

Figure 1 Les différentes strates du vocabulaire	9
Figure 2 Schéma proposé dans l'ouvrage «Terminologie et ontologie » de ROCHE, C. (2005)	20
Figure 3 Exemple d'une notation avec le système Feuillet.....	40

Table des matières

Remerciements	2
Sommaire.....	4
Avant-propos	6
Introduction	8
I. Dire et définir : les mots au service de la créativité ?	14
A. <i>Le Diplôme d'État, une étape de construction décisive</i>	14
1. Une définition commune.....	14
2. Uniformisation et formalisation	16
B. <i>Les mots : définition d'un périmètre communautaire ?</i>	18
1. Une langue spécialisée	18
2. La terminologie comme langage commun	22
3. La difficulté à faire communauté	24
C. <i>D'une aire géographique et culturelle à une autre :</i>	26
1. Le transfert culturel ou la question du choix linguistique.....	26
2. Les stratégies pédagogiques.....	27
D. <i>La place de la terminologie</i>	32
1. Dans quel contexte ?	32
2. Quelle temporalité ?	34
II. Au-delà des mots : un langage gestuel créatif ?	37
A. <i>L'accès à un langage spécifique</i>	37
1. Le vocabulaire ou la maîtrise d'une technique.....	37
2. Une culture du pas ?	39
3. Le vocabulaire : une réponse à la reproductibilité ?	42
B. <i>Le vocabulaire : un savoir-faire nécessaire pour créer ?</i>	44
1. La technique, un appui pour être créatif ?	44
2. Un cadre pour faire jaillir l'artistique.....	45
3. Être libre et être créatif : Des synonymes ?	47
C. <i>Le vocabulaire au service d'un projet artistique</i>	49
1. La technique liée à la création.....	49
2. Un vocabulaire de chorégraphes ou d'enseignants ?	50
3. Dépasser l'existant	52
4. « Être ou ne pas être jazz... en 2007 »	56
D. <i>La créativité au regard de la tradition</i>	59
1. Reproduire ou réinventer ?	59
2. La déterritorialisation corporelle.....	62
3. Et quand il n'y a plus le vocabulaire ?	67
Conclusion	73
Bibliographie	76
Annexes	81

Table des illustrations.....	82
Résumé	85
Mots-clés	85

Mémoire de Vivien Visentin

FDCA Danse : Promotion 8 / 2020

Nom du référent Aline Laignel

Nom du référent méthodologique Corine Duval Metral

Vocabulaire et créativité : pour un langage au service de la création

Résumé

Ce mémoire s'intéresse au concept de créativité à travers le vocabulaire et la terminologie en danse. La problématique prend essence dans le cadre pédagogique et dans le milieu chorégraphique. Plus largement les notions d'apprentissage, de transmission et de création sont questionnées. La codification est abordée principalement en danse jazz, bien que prenant appui sur les autres esthétiques.

L'objectif principal est d'apporter aux danseurs, professeurs ou chorégraphes des éléments de réflexion sur notre rapport au mouvement codifié dans l'acte créatif. Est-ce compatible ? Nous procédons à des aller-retours entre pédagogie et scène de création. Doit-on accepter d'avoir un rapport différent à notre terminologie en fonction de notre rôle ? Et peut-il y avoir un lien entre les différents domaines ? Si on prolonge notre questionnement, cela soulève aussi notre rapport à notre formation et comment favoriser l'émergence des créateurs de demain...

Ce travail a été nourri, d'une part par une approche linguistique, presque historique et d'autre part sur une série d'entretiens de professionnels du secteur chorégraphique (pédagogique ou de création).

Mots-clés

Danse jazz, Vocabulaire, Terminologie, Créativité, Création, Langage, Codification