

Annexes

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

Sommaire

Sommaire.....	3
Entretien avec Martine Curtat Cadet.....	5
Extrait d’entretien avec Sylvie Duchesne.....	16
Entretien avec Patricia Greenwood Karagozian	23
Entretien avec Blandine Martel Basile	33
Entretien avec Daniel Housset.....	45
Extrait d’entretien avec Cathy Grouet.....	56
Extrait d’entretien avec Jacques Alberca	66

Entretien avec Martine Curtat Cadet

Le 02 avril 2019 dans les bureaux de Choréïa (Paris)

Vivien Visentin : Est ce que tu peux te présenter rapidement, en particulier ta filiation, par qui tu as été formée ?

Martine Curtat Cadet : Martine Curtat Cadet, responsable pédagogique et directrice du centre de formation Choréïa et du centre des arts vivants. Choreia est habilité depuis 1992 au départ pour l'option jazz et je suis aussi responsable de l'option contemporaine, sur le plan administratif et légal même si je ne me sens pas, en termes de filiation, légitime de représenter le centre dans un jury contemporain.

Depuis toute petite tu veux mon parcours ? (Rires) Donc formation classique quand même. En formation jazz, j'ai commencé au départ à prendre mes cours de jazz dans une école de quartier dans le 15^{ème}. Ensuite j'ai eu mes premières cartes de cours pour me former à Chatelet/Paris centre à l'époque. Premier cours de jazz avec Pierre Fugère et Nicole Guitton. J'ai plus trouvé de goût d'abord en travaillant avec Pierre Fugère dans un premier temps et Peter Goss à l'époque où il était jazz et qu'il enseignait le jazz et après chez Matt, Matt Mattox. Grosse découverte de Matt Mattox et en même temps après deux ans de travail uniquement avec Matt, j'ai commencé à travailler avec Gianin Loringett. Il était aussi assistant de Matt à l'époque. J'ai trouvé plus des affinités avec Gianin par ses influences de la technique Limon au niveau du jazz et en son rapport à la musique. En suivant tout le cursus de chez Matt, ce qui me gênait dans les cours, c'est qu'un moment il nous apprenait une variation et après on était que sur le travail rythmique. Donc on mettait une autre musique sur un tempo plus rapide. C'était son choix de nous faire travailler ça et pour moi il y avait un petit manque au rapport tout simplement sensible à la musicalité que je trouvais plus chez Gianin. Et ensuite je crois que Matt est parti... Je ne sais plus ça remonte à loin. Je ne sais plus si c'est quand il est parti à Perpignan ou autre...et là j'ai vraiment travaillé beaucoup et j'étais l'assistante de Loringett. Pas tant au niveau des cours mais plutôt dans le travail de compagnie. C'est ma base au niveau de ma filiation. Après, alors dans le désordre parce que je n'ai plus les années. Je suis partie à New York, travailler chez Alvin Ailey. J'ai fait un an...(Réflexion). Je suis revenue, j'ai commencé à donner des cours à Paris Centre. J'ai eu la chance de pouvoir tout de suite

donner des cours dans des structures comme ça. En même temps, j'ai commencé à travailler avec René Deshauteurs. Je suis reparti aux États-Unis sur des périodes de trois à quatre mois. Et surtout j'ai beaucoup travaillé avec Lynn Simonson et Fred Benjamin. Un vrai coup de cœur pour le travail avec Lynn. Et pourquoi ce coup de cœur, je n'en sais rien...Si, coup de cœur parce pour la personne et puis une forme de cours différentes de ce qui se faisait aux États-Unis...En France, on est sur un travail de cours où tu as une barre technique, on va vers une vraie barre de construction du danseur, travail rythmique que j'appréciais beaucoup chez Gianin aussi. On avait toujours un travail rythmique que moi j'ai continué à garder dans mes cours. Chez Lynn, je me rappelle des cours d'une heure trente qui se terminaient en 3 heures de cours parce qu'après on avait libre accès au studio : il y avait travail d'impro, d'adage... Des vrais cours comme j'ose dire, complets, comme on n'a pas forcément aux États-Unis. Fred Benjamin à l'inverse était sur un travail de vingt minutes d'échauffement mais par principe tu as pris ton cours de classique ou moderne avant. En revanche on s'enchainait des diagonales...Donc le travail de Lynn, sa sensibilité me parlait plus aussi, avec cette opportunité de phases d'improvisation dans des exercices, qu'on n'avait pas en France. Et dans ses choix musicaux et puis dans une gestuelle simple...techniquement ça me correspondait... donc en termes de filiation : Gianin, Matt, René et Linn qui m'ont construite.

VV : Si on revient sur ce que tu as cité et si tu te remémore un moment de cours avec eux, quel est leur rapport au vocabulaire ? Est-ce qu'il y avait déjà des choses codifiées ?

MCC : Il y avait des choses codifiées mais qui sont, par rapport à la codification actuelle, un peu différentes. C'est à dire, si on prend Matt, qui lui a quand même apporté une codification quand même importante, sur laquelle Gianin s'est aussi calqué et a utilisé aussi. On a deux danseurs de claquettes donc il y a quand même ce rapport à la codification *Tap Dance* qui est importante. Mais si je prends juste les *kick ball change* ou *flick ball change*, on est à l'opposé depuis des années même si on a essayé de poser les petites différences. *Hip lift, hip fall...Hip lift* n'existait pas. Il y avait cette codification qui existait quand même. Avec codification des fondamentaux de la danse qui existaient aussi puisque c'est quand même un outil de transmission qui était important. Mais un peu moins que maintenant, on était quand même plus sur une pédagogie du modèle : Moins transmettre les chemins, points de départ du mouvement...On ne parlait pas trop de qualité. La notion de qualité est arrivée avec le travail, je crois, qu'on a fait au moment du

DE et les échanges que ça a pu créer. Mais on était plus sur une transmission musicale et rythmique donc quand même beaucoup d'onomatopées et qui, en fin de compte, nous ont construits aussi comme ça.

VV : Donc est-ce que j'entends dans ce que tu dis il y avait déjà des pas codifiés mais qui n'étaient pas forcément nommés ?

MCC : Ce n'était pas forcément nommé...Pas de bourrée, *step ball change*, *flick ball change*, *flick*, *kick* faisaient partie de la transmission courante mais par exemple tout ce qui était *mess around*, etc...on en n'entendait pas spécialement parler.

Tu avais la notion de *ripple*, mais si tu prends la technique de Matt, elle est différente que le *ripple* actuellement. C'est pour ça qu'au niveau du *ripple* il y a deux significations quelque part. Heureusement on s'inspire de sa technique et de ce qu'il a amené mais elle était moins complète. Si je prends par exemple des références danse comme le *cake walk* ou autre, elles arrivaient mais en fonction, par exemple, de la variation qui était amenée. On ne nous les apprenait pas. Il n'y avait pas une transmission comme je peux faire dans l'école de formation où à un moment je me dis, je vais travailler les pas de base avec la codification, qui font partie, d'un élément technique ou d'esthétique jazz qu'il faut amener.

VV : Par rapport à ça, est ce que tu te sens un peu obligée, vis-à-vis des étudiants d'accentuer ce point ? Ce que tu ferais moins si tu étais devant un autre public ?

MCC : Maintenant avec les nouvelles générations oui ! Parce que si je prends ma génération, tu as parlé de filiation tout à l'heure, donc effectivement ça s'est transmis ainsi. Après ce sont des choix qu'on fait, et c'est le choix que j'ai fait au niveau de l'esthétique jazz. Transmettre ma technique jazz, je ne sais pas si je peux parler de technique, en tout cas de sensibilité et de garder certains fondamentaux de cette danse jazz qui à mon sens sont essentiels et qu'on vient rechercher maintenant. Parce que je vois dans les cours, le public que j'ai vient chercher cela.

La danse évolue, ça passe par d'autres temps de recherche, donc à un moment le jazz tel qu'on pouvait le définir se perd, ou s'est perdu ou pas...ou a tendance en tout cas. Donc après il y a un choix, soit on décide de transmettre ça et après les artistes, les danseurs en font ce qu'ils veulent et ils s'en inspirent ou pas, font perdurer. Mais en tout cas il me semble essentiel de transmettre ça et d'amener cette codification. Parce que pour moi c'est

aussi logique qu'il y ait une cohérence par rapport à mon rôle de responsable pédagogique, de formatrice de danseurs jazz, de diplômés d'état en option jazz qui puissent aussi transmettre ça. Après je ne fais pas des clones et tu le sais. Donc on reste dans une sensibilité jazz mais sans être forcément dans cette forme. Je pense important que d'insister et de transmettre ça et de repréciser, parce que je me rends compte que le travail de base n'a pas été fait avant.

VV : Quand les étudiants arrivent chez toi, pour l'EAT ou le DE, ils se situent comment par rapport à ce vocabulaire ?

MCC : Ça dépend d'où ils viennent. Donc on voit clairement la différence. Et moi par principe, à la préparation EAT, je retravaille dessus. Avec des exigences très précises par rapport aux niveaux, en tout cas dans cette codification. Par exemple, si je prends une triplette : redéfinir ce qu'elle est, avoir l'exigence de comment elle a été définie tant par rapport à l'espace, par rapport à la qualité de mouvement, la musicalité parce qu'à un moment ça doit être intégré. Pour moi, ça fait partie de la technique aussi qu'on doit transmettre et qui va être au service d'une interprétation. Et aussi un moment on travaille sur une musique jazz, quelle qu'elle soit parce que musiques jazz, les courants sont infinis. Un moment si on veut développer ce rapport à la musique, cette notion de rythmicité, quelque part tu passes par là.

VV : Par rapport à ce DE, est ce que tu penses que ça a changé fondamentalement quelque chose par rapport à ce vocabulaire ? C'est un moment charnière où on a dû peut-être se mettre d'accord sur des choses. À ton avis ça a plutôt servi ou desservi ?

MCC : Moi j'y vois toujours du positif, ça me semble essentiel de poser des bases qui vont être communes. Et je pars du principe que si ces bases sont intégrées et qu'elles sont communes, elles vont donner une liberté aussi. Une liberté de se nourrir, d'évoluer, de construire. Un des rôles d'un formateur, en tout cas dans le cadre de la formation DE, est de faire prendre conscience qu'il y a une différence entre une transmission. C'est à dire donner un cours et transmettre un savoir par rapport à une esthétique (jazz, contemporaine, classique) et différencier d'un travail chorégraphique où là on peut avoir une liberté de création au service d'un message qu'on veut faire passer, d'une pièce qu'on a envie d'écrire. Là on peut s'inspirer de tout courant et de tout art vivant ou plastique et se nourrir de ça pour la création chorégraphique quelle qu'elle soit.

VV : Par rapport à la création chorégraphique pour toi tu n'as pas besoin forcément de voir du vocabulaire, des choses codifiées pour que ça soit jazz ?

MCC : (Réflexion)...Elle est complexe cette question...

VV : Est-ce que le vocabulaire finalement est garant d'une esthétique ?

MCC : Non pas uniquement. Je le vois parce que j'ai repris depuis quelques temps les jurys en concours. J'ai pu voir des pièces chorégraphiques ou des compositions chorégraphiques où tu n'as que le vocabulaire mais ça n'est pas forcément dans une sensibilité ou esthétique jazz. Et c'est un peu ce que je défends en pédagogie. Il ne suffit pas de mettre 3 pas qui appartiennent à ce vocabulaire, à cette codification, pour être dans une danse jazz. Et je peux avoir quelqu'un qui a un moment va s'inspirer d'une codification jazz et être complètement dans une écriture contemporaine. Et c'est aussi un questionnement pour les étudiants... Il y a un principe je pense par rapport à la danse jazz, ce fondamental qu'est la musicalité, ce rapport à la musique et cette rythmicité. Après on l'interprète comme on veut.

VV : Dans ce que tu proposes il y a beaucoup de vocabulaire. Est-ce que le fait d'utiliser beaucoup de vocabulaire codifié, permet d'être dans une danse jazz d'aujourd'hui ? Est-ce que le fait d'utiliser du vocabulaire qui forcément est lié à une histoire, ça ne nous fige pas dans quelque chose de passé ?

MCC : Tout dépend comment tu la transmets ? Moi par exemple dans le cours ce n'est même pas que je défends ça, c'est que je suis construite par ça ! Quelque part c'est ma danse que j'ai envie de transmettre et qui me correspond, et en même temps j'ai des élèves qui viennent chercher ça aussi. Mais par contre on est sur un panel très large de ce que je propose en termes de variations. Je peux construire une variation sur des musiques qui ne sont pas forcément métriques aussi, qui peut déboucher sur une chorégraphie après, qui va être juste en utilisant la voix, ou le ressenti. Je peux laisser à mon élève interprète des espaces de liberté. Mais en tout cas, j'espère que les danseurs qui ont été nourris par ça, ça leur donne une base de références qui va leur donner aussi une liberté pour évoluer ou rester dans le même univers aussi parce que c'est ce qu'ils ont envie de défendre.

J'ai entendu longtemps cette notion de vieux jazz maintenant j'entends plus du « vrai jazz ». Tu sens que c'est un peu une référence dont ils ont besoin. Je vois que depuis

environ trois ans, ça a évolué. Il y a un besoin de retours aux sources, retrouver les fondamentaux ...

VV : Je reviens sur la formation, les étudiants DE, quand ils sont en année de pédagogie, est-ce que le vocabulaire leur revient naturellement ou c'est quelque chose que tu es obligée de leur apporter ?

MCC : Oui je suis obligée de leur apporter. Mais pas que par rapport au vocabulaire jazz. Cela dépend aussi d'où ils viennent mais on est quand même obligé de repasser par là et en même temps d'ouvrir aussi sur un rapport au musicien avec cette relation binaire, ternaire... Enfin cette liberté en tout cas que permet le musicien plutôt qu'en utilisant des supports de musique enregistrée qui ne sont pas toujours évidents à faire varier, même si c'est très riche. Mais par contre cette année, je suis même obligée de revenir sur du vocabulaire fondamental de technique en danse, comme une glissade. Parce qu'ils n'ont pas forcément été construits par ça ! Mais à un moment tu ne peux pas laisser passer.

VV : Donc en un an, c'est un challenge !

MCC : Oui, de revoir les familles de sauts, une définition d'un dégagé, d'un battement tendu, d'un fondu, d'une glissade, d'un temps lié... Même en technique classique, après transposée dans différentes techniques ... Parce que tu sens qu'il n'y a pas cette construction. Alors que par contre, et c'est là où est la difficulté avec la technique de sol qui a énormément évolué. Dans mes cours je reprends la technique debout aussi. Dans les concours aussi : technique de sol où ça se jette partout, qui est impressionnante et assez faramineuse quelque part, mais en même temps – après c'est peut-être le problème de génération – tu n'as pas cette construction de base du danseur, de l'en-dehors, de la parallèle, de l'en-dedans, du plié, d'une vraie quatrième, de segmentation... et tu es obligé de passer par là. Parce moi je prends toujours, même en contemporain, Yano Yatrides que tu as connu, et je prends De Keersmaecker, je suis désolée, mais on est sur du rythme, on est sur de la prise d'espace...

VV : C'est vrai que Yano c'était du rythme !... Mais elle avait un petit côté jazz...

MCC : Oui ! Mais on se marrait bien. Moi je me rappelle d'un cours de Richild (Springer) où il y avait Yano et moi dans le cours. J'avais la pure contemporaine, et Yano était au

milieu. En même temps, elle était aussi sur une écriture vraiment contemporaine, mais avec un engagement de corps, avec...

VV : Une vraie rythmicité...

MCC : Une vraie rythmicité.

VV : Plusieurs fois tu as dit « ça dépend d'où les élèves viennent ». Plusieurs fois tu as parlé de laisser la place à l'élève, du ressenti, il y a beaucoup de mots comme ça qui sont revenus. Donc le vocabulaire en soi, on sent que tu reviens sur des fondamentaux mais pas dans une forme « qui enferme », pas quelque chose de formel...

MCC : Ok on peut construire mais je crois que ça ne doit pas devenir sclérosant. Il y en a à qui ça va convenir et qui vont avoir besoin de ce cadre pour se construire aussi. Peut-être qu'après un moment, ils vont se dire : « je veux trouver aussi mon identité, ma singularité et mon esprit ». Je pars de l'individu, mais en même temps le cadre pour moi est important. Donner des repères ou des limites puis après, à partir de ça, on peut se construire. Si on prend cette terminologie, et que tu as un pas de base qui est complètement transformé, je vais dire « attends, tu n'es pas là-dedans, ce n'est pas un pas-de-bourrée que tu fais ». Parce qu'il y a une écriture, il y a une terminologie, il y a une définition et quelque part c'est important de la connaître et de la transmettre de façon juste. Après, qu'on y joigne un *mess around* ou juste une contraction ou pas... C'est là que je parle de liberté aussi, à un moment on a envie de faire ça et c'est comme ça qu'on a envie de transmettre la danse aussi.

VV : Tu disais que tu es beaucoup obligée de repréciser aux étudiants... Est-ce que ce n'est pas le « danger » ? Ils traversent beaucoup de vocabulaire en un an, quelque chose qui n'a pas été intégré en amont. Est-ce que, de fait, ça ne va pas devenir quelque chose de formel ?

MCC : Ça peut. Après ça va très vite. Tu l'as vécue, la pédagogie ça va très vite. Et puis il y a une multitude de portes ouvertes et intégrer au moins des essentiels pour pouvoir réussir ce D.E et ensuite faire ses armes sur le terrain. Heureusement j'ai des déclics, mais à un moment, je leur ai dit : « il faut vous bouger ». C'est-à-dire que s'il y a des manques, c'est un travail personnel que chacun doit fournir aussi. Et à un moment, nous, en tant que formateur, il faut être vigilant à ce que ces manques-là ne nous fassent pas perdre du

temps pour aborder les objectifs qu'on a et les traiter. C'est-à-dire qu'à un moment on va dire : « stop, vous allez reprendre des cours, vous allez ouvrir un dictionnaire de la danse ou vous vous mettez dans un petit studio et avec vos différents savoirs, vous reprenez les choses. ». Parce qu'on a quand même des objectifs, et il y a un temps, et il va vite. Je pense qu'il y a une évolution, c'est un peu caricatural mais tu as une évolution des générations aussi, où il faut que ça aille vite.

VV : Mais tu sais même moi qui ai toujours été intéressé par le vocabulaire, j'ai l'impression que j'évolue encore. En sortant de l'année de pédagogie j'étais très axé, voire fermé sur le vocabulaire. C'est à dire que pour moi c'était comme ça et pas autrement...

MCC : Mais après il faut peut-être passer par là aussi ! Ça dépend le public que tu as, ça dépend l'âge du public, et puis après ça peut varier au fur et à mesure de l'année aussi. D'un autre côté si tu ne mets pas des bases... Même le fait de transmettre de cette façon-là, assez cloisonnée, à un moment une fois que c'est intégré... à partir du moment où il y a cette base, tu peux amener des variantes et faire des choses aussi ! Ce sont des choix pédagogiques.

VV : Par rapport à ce que tu dis, je suis persuadé que là où j'enseigne, en conservatoire ou en école de comédie musicale, je me dis : « forcément ils doivent avoir ça ». Et quand tu dis : « tout dépend d'où viennent les étudiants », je pense que c'est vraiment ça. Je pense qu'il y a des professeurs qui se disent : « Ce n'est pas ma priorité de transmettre ça », alors que je me dis que ça devrait être essentiel pour tout le monde.

MCC : Oui mais c'est comme tu apprends à écrire, tu apprends l'alphabet et puis après tu apprends à mettre des mots, à faire une phrase, à ponctuer, et après tu écris ce que tu as envie d'écrire. Je pense que c'est la même chose.

VV : Pour moi, le vocabulaire et la terminologie sont vraiment des outils de transmission. Je transmets beaucoup à travers la terminologie. Dans un *catch step*, il y a une rythmicité, il y a une position, un travail dans l'espace...mais est-ce qu'on n'en oublie pas parfois de préciser un chemin, une énergie...

MCC : Mais ça dépend ! Parce que, le cours que j'ai avec les formations comédie musicale, je ne transmets pas du tout le vocabulaire de la même façon que ceux que j'ai en formation danse. D'abord il y a des niveaux qui sont différents, et de par l'orientation

et le choix qu'ils font, cette notion de rythmicité tu la trouves en chant, tu la trouves en théâtre, tu la trouves en claquettes... Par rapport à des objectifs professionnels, il faut déjà leur transmettre ça aussi. Moi je sais que je vais beaucoup plus sur l'interprétation avec eux. Justement avec des pas simples, j'amène le chant...

VV : Parce que tu trouves que c'est quelque chose qui manque ou parce que c'est vraiment au regard de leurs projets...

MCC : Je pense que c'est par rapport au projet. Après tu en as qui vont être plus chanteur, plus comédien, donc je pense que c'est une base qui est commune et qui est indispensable. Après, certains vont être plus « danseur qui sait chanter » ou aller vers une formation pluridisciplinaire complète de haut niveau. Il y a des potentiels qui sont différents, les cours sont différents. En tous cas les exigences vont être différentes. Ce qui ne veut pas dire que je minimise l'exigence avec ceux-ci, mais en tous cas la transmission est différente et mes objectifs sont différents.

VV : Et par rapport à la comédie musicale où on est plus sur « une scène de divertissement » au sens noble du terme, public, show, musical, cabaret... Est-ce que cette question du vocabulaire elle est...

MCC : Elle me paraît essentielle. Elle est encore plus présente. Enfin, à mon sens.

VV : On a beaucoup échangé autour de la terminologie et du vocabulaire. Alors, tu y as déjà répondu un peu dans nos échanges, mais si je te demandais, est-ce que c'est plutôt un frein ou un levier à la créativité ?

MCC : Moi je dirais un levier. Avec cette évolution dans la transmission en tous cas et la construction du danseur, d'avoir une liberté de l'utiliser ou pas, et de s'en inspirer, s'y appuyer. Et je pense même que quand tu es chorégraphe et que tu vas transmettre, elle te permet de gagner en temps, en mémorisation, pour avoir justement plus de temps pour travailler les qualités, les intentions et l'interprétation. Et puis, à des moments, elle n'est peut-être pas forcément présente aussi puisque tu es dans la création. Mais après, c'est ma génération, c'est ce que je transmets aussi. Et toi, frein ou levier ?

VV : (rires) C'est tout mon questionnement actuel !

MCC : Surtout avec ta formation et ton côté jazz, et toute cette ouverture et cette construction que tu t'es donné.

VV : Pour moi, c'est un peu tout ce que tu as dit, ça peut être un frein à partir du moment où l'on reste que dans la forme...Finalement ce n'est peut-être pas tant est-ce que c'est un levier ou un frein, ça peut être juste un outil.

MCC : C'est un outil ! Oui, finalement, par rapport à levier et frein, la notion d'outil je suis plus d'accord. C'est dans ce sens que j'allais, dans cette notion de levier qui va apporter quelque chose. Mais en cours c'est la même chose, si tu l'utilises, ta transmission elle est rapide.

VV : En revanche, si on se dit que c'est un outil, ma question est : quelque chose qui sert « d'outil » pour la construction, pour la transmission, est-ce qu'on peut remettre ça sur l'espace scénique ? Par exemple, un dégagé ça construit, et peut-être qu'on ne ferait pas ça sur scène.

MCC : Oui mais je suis allée voir *Gravity* de Prejlocaj il n'y a pas longtemps. Si tu regardes les solos qu'il a mis en place, après il n'est pas jazz, mais il y a un solo que moi j'ai trouvé fabuleux, juste tu fais une lecture pédagogique, tu dis : « il y a tout, il y a des dégagés... ». Après il est complètement interprété, il est fabuleux pour ça ! Après c'est aussi Prejlocaj, c'est sa signature. Mais en exercice de cours il est parfait : tu as du dégagé, tu as du retiré, tu as des attitudes, en en-dehors, avec des changements d'orientation, qui passent en en-dedans avec des torsions, qui repassent sur une jambe, qui passe en arabesque, qui passe en tilt...Après comme je dis, c'est sa signature aussi, et ce que certains n'aiment pas chez lui. En disant qu'effectivement, c'est trop codifié... Mais d'un autre côté, en tant que spectateur tu es imprégné, tu trouves ça magnifique, tu ressens l'émotion, c'est en plein dans le thème de *Gravity*. Tu as ce côté magique et fabuleux aussi. Je pense que ce sont vraiment des choix qu'on fait.

VV : Peut-être une dernière question, tu as des élèves en option contemporaine ? C'est vrai qu'on a beaucoup parlé du jazz. Mais comment tu situes les contemporains par rapport à ça ?

MCC : Ils sont perdus ! (Rires). Effectivement, comme en pédagogie à un moment on passe par cette terminologie, par ces pas de base, on passe par tout ça, la question des

contemporains c'est : "nous on n'en a pas ?". Donc les points de repère vont être au niveau de la terminologie classique. Ils vont être aussi sur tout ce qui est Cunningham, où il y a une technique codifiée qui est présente et qui peut être un point de repère. Au bout d'un moment (après j'ai peut-être tort ou pas) : « prenez cette terminologie en référence, utilisez-la », mais on est plus sur des transmissions de : où part le mouvement, quel est son chemin, quel qualitatif...Après je ne veux pas que ça se déforme en disant que le jazz n'est que dans la forme et qu'on n'est pas dans les qualités, parce que là je dis non. Autant quand moi j'ai été construite en tant que danseuse jazz, on ne parlait pas de qualité. On faisait et ça marchait. Après je pense, avec toute cette réflexion, que le jazz a gagné quelque chose.

VV : Mais il y a cette crainte aussi que je perçois en contemporain...Cette perte de liberté peut-être... Et de fait, si on pose les choses, on va arrêter d'évoluer.

MCC : Par essence c'était en contradiction avec cette codification !

VV : Et il y a eu un peu ce questionnement avec le DE en hip-hop ! Je fais ce lien où en gros, s'il y a un DE, on définit, on fige et on y perd...

MCC : Oui, ça fait 25 ans ! Moi j'ai assisté aux premières commissions, ça n'a toujours pas évolué ! Mais le jazz au départ, lors des premières réunions, au début de Codajazz, Sylvie n'était pas encore là...1ere réunion, il y avait Rick, Raza, Bruce, Patrice, moi...Redha. La toute première réunion, au bout d'un moment, tu dis : « les gars, arrêtez de vous tirer dedans... », « il n'y a que moi qui fait du jazz, il n'y a que moi... » Stop ! On va peut-être faire évoluer les choses ! Le hip-hop est resté là-dessus ! Et encore, ça a évolué, heureusement, mais c'est quand même présent. Tu as une espèce de guerre de chapelle...

VV : Mais si tu prends l'exemple de Bruce Taylor, toi ici tu l'avais en formateur jazz, Rick l'avait en formateur contemporain, parce que certains diront « ce n'est pas du jazz ». Alors que pourtant, même si sur scène il y a peut-être peu de pas codifié jazz, pour moi il est quand même dans une énergie jazz.

MCC : Après, ça dépend de ses pièces mais oui, oui, complètement !

Extrait d'entretien avec Sylvie Duchesne

Le 11 avril 2019 lors d'un déjeuner

Vivien Visentin : Je vais rebondir sur ce que tu as dit juste avant quand tu parlais de Raza Hammadi, tu as travaillé beaucoup avec Raza ?

Sylvie Duchesne : Oui, j'étais assistante pendant de longues années. Je suis restée 12 ans dans la compagnie. Je suis rentrée j'avais 17 ans et j'ai vraiment arrêté à 29/30 ans.

VV : Quand tu l'observais, quand tu l'assistais, quel rapport au vocabulaire il avait dans ses chorégraphies ?

SD : Quasiment pas.

VV : Quasiment pas de vocabulaire ? C'est quelque chose qui ne fait pas partie de lui ? Il ne l'utilisait pas forcément et il ne le nommait pas non plus ?

SD : Alors il l'utilisait beaucoup.

VV : Donc des choses codifiées quand même ?

SD : Oui, il l'utilisait beaucoup sans nécessairement le nommer. Alors ce qu'il nommait, c'était *flick ball change*, pas de bourrée, ça c'était très présent.

VV : Comme Matt Mattox ?

SD : Comme Matt, et Matt ne nommait pas beaucoup non plus, il nommait très peu... *Ripple*...c'est normal, il descend de Matt. Finalement on retrouve le même vocabulaire nommé, le même vocabulaire utilisé PLUS agrémenté aussi. Parfois le même vocabulaire utilisé mais pas dans la même amplitude, dans une autre amplitude de mouvement. Tout ce que Matt faisait de manière plus restreinte, Raza avait décidé qu'il fallait le faire grand, parce qu'il pensait que Matt faisait petit de par son âge.

VV : Est-ce que c'est aussi le rapport aux claquettes ? Parce que moi quand j'ai dansé les claquettes c'est ce qui m'a le plus frappé, c'est de devoir tout rétrécir.

SD : C'est aussi le rapport aux claquettes. Et dans la vitesse, en général, on rétrécit pour aller plus vite !

VV : Et toi, en tant que pédagogue, est-ce que dans tes cours, on va dire dans ton échauffement, ta préparation, est-ce que tu insères beaucoup de choses codifiées ou pas ?

SD : Pendant longtemps, je ne m'en préoccupais pas. Les chiens ne font pas des chats, j'étais un peu comme mes prédécesseurs. J'avais les mêmes choses, les mêmes mots, le même vocabulaire qui me revenaient, et aussi beaucoup de choses qui font partie des spécificités que je ne nommais pas mais que je faisais. Et c'est en formation DE que je me suis penchée sur la question et où d'un seul coup je me suis dit « oui c'est vrai, ça s'appelle comme ça ». Mais ce qui m'a gêné, c'est la manière dont on en parlait, dont on échangeait avec ça. Ça devenait plus une forme qu'un mouvement relié à un autre mouvement, faisant partie d'un phrasé. Tel qu'on nous le proposait, c'était une succession de pas ou de positions qui n'avaient pas forcément de relations entre elles, un peu comme une recette. Donc j'ai découvert ça, j'étais ravie de pouvoir enrichir mon vocabulaire. Mais en contrepartie, il y avait une forme qui m'était proposée qui n'était pas forcément dans l'énergie que moi j'avais envie de mettre.

VV : Tu avais l'impression, quand on vous transmettait le vocabulaire, que c'était dans une forme, dans un espace, dans une énergie précise, et qu'on ne pouvait pas trop en changer ?

SD : A cette époque oui. Je ne dis pas que ça a continué à être transmis de cette façon, mais tel que moi je l'ai reçu à ce moment-là, oui.

VV : Par exemple, tu as fait la variation imposée, où tu es obligée de te confronter j'imagine aux attendus de fin de cycle. Est-ce que dans la création de la chorégraphie tu t'es sentie obligée d'insérer du vocabulaire, des choses codifiées ? Est-ce que si ce n'était pas pour une variation du ministère, un objet d'évaluation, tu aurais fait la même chose ?

SD : J'ai navigué, on va dire... La priorité ça a été, de par mon expérience, ce que je pensais être intéressant de proposer à la fin d'un deuxième cycle, techniquement, artistiquement, c'est aussi un espace de temps d'interprétation, de respiration... Mais techniquement, par rapport aux élèves que j'ai, j'avais une idée de ce que je pouvais proposer. Ma première intention n'était pas d'y intégrer tout de suite des choses codifiées.

J'ai commencé par travailler avec Alysson¹ sur le phrasé, la rythmicité, et les intentions dans l'espace, reliées à l'espace. Au vue de ça, je me suis dit : « tiens, on pourrait quand même – quand ce n'était pas présent – y intégrer quelque chose qu'il est bon d'avoir traversé en fin d'un deuxième cycle ». Donc je revenais sur la variation et il y avait des petits passages où j'ai un peu réadapté. Mais je ne suis pas partie d'une espèce de grille où il fallait absolument cocher les cases. C'est sur un deuxième regard où je me suis dit : « Effectivement, c'est bien qu'on ait tel type de mouvement ou tel type même d'enchaînement de phrasés ».

VV : Finalement, dans ton écriture première, ce ne sont pas forcément des choses codifiées qui sortaient tout de suite ?

SD : J'ai envie de dire, intellectuellement, ce n'est pas ça qui me motive. Ce sont d'abord des choses qui me paraissent être appropriées techniquement à un niveau, et puis aussi selon l'âge et la maturité, ce qu'on peut proposer comme type d'univers.

VV : Pour toi c'est important que ce soit relié à un univers, à une sorte de créativité aussi ?

SD : Oui, oui. Cela étant, le phrasé il vient instinctivement, sans paraître prétentieux en disant ça. Je pars du fond plutôt que de la forme, et après je m'interroge sur la forme.

VV : On a parlé de beaucoup de choses, on a parlé de la notation. Quand tu notes, est-ce que ça ne « fige » pas ? A travers l'écriture, est-ce que tu ne perds pas l'essence du côté artistique ? Finalement, on pourrait faire le parallèle avec le vocabulaire où on a posé les choses à un moment... Est-ce qu'avec l'écriture on n'est pas que dans la forme ?

SD : Ça peut être le danger. Et je pense que si on n'a pas été vraiment danseur à un certain niveau, on peut figer les choses au travers de la notation. Et c'est tellement tentant de jouer avec les signes. Parfois, au début, je pouvais m'amuser à me dire « je vais noter un truc que moi-même je ne suis pas capable de faire, un développé avec la jambe à la verticale comme ferait peut-être Sylvie Guillem ». Et on peut s'amuser à noter des choses qui sont peut-être infaisables. Après, quand c'est par rapport à l'observation, quand on est amené 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

¹ Étudiante au PSPBB en danse jazz et interprète de la variation de fin de cycle 2 chorégraphiée par Sylvie Duchesne

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 ce qui est moteur pour lui, ce qui est important. Parce qu'un seul et même mouvement peut être fait de différentes façons. Le notateur est déjà un filtre.

VV : Par rapport à ça, reprenons l'exemple du *flick ball change* que Raza et Matt nommaient en tous cas. Est-ce qu'un *flick ball change* va forcément être noté ainsi ou tu vas toujours être obligée de t'interroger sur la façon dont tu vas le noter ?

SD : Alors, le *flick ball change* on parle d'un truc très très précis... Et 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 le tempo. Mais la rythmique non, elle ne changera pas. Par contre, par exemple si je prends un *drag*, il y aura toujours ce moment où j'étire le mouvement, mais il peut se faire plus ou moins vite selon l'état de corps du professeur ou du chorégraphe, ça peut être sur une durée différente, ça peut être dans une énergie différente (même si on a tendance à toujours être sur l'*after beat* sur le prolongement, un, DEUX, trois... de le donner de cette façon pour impulser). Mais moi j'ai le souvenir que Matt, il ne nommait pas le *drag*, et il y en avait plein des *drags*, mais il ne le faisait jamais comme je l'ai vu après dans le DE, avec un bras qui monte. Jamais. Il faisait des *drags* mais à l'horizontale, parce qu'il était très sur l'horizontalité. Mais si on cherche la signification du *drag*, le traîné, il y en avait plein, mais pas dans cette forme, on n'était même pas dans la même forme. On était dans l'action mais on n'était pas dans la forme. Ça m'a permis de réinterroger ce vocabulaire au-delà de la forme, du fait qu'au travers de ma formation DE je l'ai découvert sous une certaine forme, et nommé, et j'ai réalisé que je pratiquais plein de choses mais pas sous la même forme mais sous la même signification et action. Donc je me suis toujours attachée à qu'est-ce que ça veut dire avant de qu'est-ce que ça donne à voir.

VV : C'est étonnant de voir que finalement, le DE – tu en parlais tout à l'heure – ça a peut-être amené une certaine qualité, en tous cas ouvert d'autres portes mais quand tu prends un exemple comme le travail de Matt, où il y a des *drags* de mille façons, et qu'on a stéréotypé en disant « le *drag* c'est comme ça », finalement on a perdu en créativité, enfin, en multiplicité.

SD : En multiplicité ! Après, quand je pense au cahier de pédagogie orange, je sais plus sous quelle forme ils le décrivent – faudrait qu'on regarde à l'occasion. Je ne pense pas que la forme des bras soit décrite. C'est l'action qui est décrite, et ce n'est pas la forme. D'ailleurs tant mieux parce que ça a été très bien fait de ce point de vue : c'est souvent « qu'est-ce que veut dire le terme, le mot, le sens du mot ».

VV : Les pas qui sont dans un sens d'élan ou dans une dynamique, par exemple si on prend le *drag*, oui après si on pense au *catch step* par exemple, je crois qu'il est vraiment inscrit dans sa forme parallèle, en seconde.

SD : Oui, et d'ailleurs la question se pose de plié ou tendu ? Parce que *catch* c'est l'idée d'attraper, et c'est aussi au niveau stylistique : on peut attraper de différentes façons, sur tendu ou sur plié. Et ça m'a réinterrogée récemment... je n'ai pas une réponse figée, toute faite, mais maintes et maintes fois j'ai entendu dire « tendu ».

VV : Moi je m'autorise un peu plus de liberté justement, par rapport à ça. Si rythmiquement, et dans l'intention, je trouve que ça correspond à ce pas, je me l'autorise, et finalement parfois je fais sur plié.

SD : Oui, sur l'intention... Alors le vocabulaire, si je puis me permettre, maintenant je me suis interrogée avant qu'on se voie sur qu'est-ce que j'en faisais... Et maintenant je réalise qu'en tant qu'enseignante, pédagogue, sur les plus jeunes élèves, j'essaie tant que faire se peut de l'utiliser dans des proportions raisonnables et sans m'enfermer dedans. Mais disons que, à chaque cours, leur donner du vocabulaire aussi et leur expliquer le sens des choses. Mais je m'aperçois que plus ça va dans les niveaux, moins je colle au vocabulaire. De temps en temps je vais nommer mais beaucoup moins que dans les plus jeunes niveaux. Parce que c'est comme si on apprenait une langue. Une fois qu'on connaît les mots, on va être plus sur le phrasé. On va passer à l'étape suivante, c'est-à-dire, comme une écriture, comment je peux écrire avec ça ?

VV : Travailler la syntaxe par exemple...

SD : Exactement, et c'est davantage sur des subtilités que je vais m'attacher.

VV : Dans ton discours, on sent que c'est une démarche qui est logique et qui va dans un sens artistique.

Tu as aussi la casquette de répétitrice ? Est-ce qu'il y a des chorégraphes qui ont un rapport aux choses codifiées très différent... Par exemple, prenons quelqu'un que tu as vu répéter récemment ?

SD : Récemment il y a eu Bruce (Taylor) et il y a eu Milton Myers.

VV : Par exemple si je prends ces deux chorégraphes, ils ont un rapport différent aux mouvements codifiées ? Dans la chorégraphie ? Dans l'artistique ? Dans la créativité ?

SD : Alors le vocabulaire, ils l'utilisent parce que c'est un langage, c'est une manière de communiquer. Mais pas pour s'arrêter à la chose en tant que telle. A un moment donné, une fois que c'est chorégraphié... Au moment de la chorégraphie ils n'en parlent pas spécialement, c'est au moment de reprendre les choses. Si un danseur a du mal, lui dire : « c'est un développé » ou « là c'est un *scoop* » ou « à ce moment c'est un *slide* ». C'est comme dire : « la pharmacie elle est à droite en sortant de la rue ». Mais pas parce que c'est hyper important, c'est parce que ça fait partie d'un tout à un moment donné. Je ne sais pas si je me fais bien comprendre...

VV : Tout à fait ! Et il y a des chorégraphes jazz, enfin, des pièces que tu as vues ou que tu as fait répéter, qui ne faisaient pas du tout de choses corporellement codifiées, ou très peu et qui pourtant sont jazz ? Et qui pourtant créent des chorégraphies jazz ?

SD : Je pense à un chorégraphe américain issu de chez Alvin Ailey, il ne se revendique pas jazz, de toute façon aux États-Unis. Ils ne se revendiquent pas ceci ou cela, ils se revendiquent juste chorégraphes... Mais, empreint de cette culture, quoi qu'il en soit. Il y avait très peu de choses codifiées, mais il y avait un état de corps qu'on pourrait qualifier de jazz, un rapport au poids, aux contrastes dynamiques.

VV : Pour toi, est-ce forcément nécessaire dans une chorégraphie, de voir des choses codifiées jazz pour que ce soit une chorégraphie jazz ?

SD : J'irais plus loin ! En termes de chorégraphie, je n'ai pas besoin de me dire, c'est jazz, ou ce n'est pas jazz. Quand je regarde une chorégraphie, j'ai juste besoin d'avoir envie de la regarder et d'être touchée. Et pour reprendre une phrase que disait souvent Matt : « il n'y a que deux genres de danse, la danse est bonne ou pas bonne ». Lui ne se revendiquait pas jazz pour avoir dansé plusieurs de ses chorégraphies... Moi la toute première pièce de Matt que j'ai dansée c'était sur Vangelis, et c'était plus moderne que jazz. Il n'y avait aucun swing, aucun rythme, aucun... Rien de rien ! Et ça, les gens casent Matt QUE swing, mais Matt n'était pas que swing. Parce qu'ils ont l'image du professeur et non du chorégraphe. Et en tant que chorégraphe, il pouvait être moderne, très moderne ! Je pense qu'il faut faire la distinction entre la démarche chorégraphique et la démarche pédagogique. Ça ne veut pas dire qu'elles sont dissociées, mais quand on a la casquette du pédagogue, on n'a pas la même responsabilité de ce qu'on transmet : savoir ce qu'on transmet. Quand on est chorégraphe, on n'a pas la responsabilité de transmettre ceci ou cela, on a juste à pouvoir exprimer, et aller au bout d'un projet et d'une nécessité à créer. Mais sans se poser la question de « est-ce que je vais enseigner ma chorégraphie au public ? ». C'est plutôt : « est-ce que je vais me faire comprendre du public ? ».

VV : Je développe ma compagnie et, c'est peut-être en jazz, je ne sais pas, mais il y a ce côté « dans quelle case on va me mettre ? ». Et des fois c'est difficile parce qu'on sent quand même qu'il y a le regard des autres qui vont dire c'est jazz ou pas jazz.

SD : Oui mais ça c'est très français.

Entretien avec Patricia Greenwood Karagozian

Le 14 avril au CNSMDL

Vivien Visentin : Patricia, est-ce que tu peux te présenter un peu, notamment ton parcours en quelques mots et ta filiation ?

Patricia Greenwood Karagozian : D'accord. Je vais commencer avec la filiation parce que je dis souvent que je suis un melting pot nomade, car j'ai travaillé dans des styles différents avec des personnes différentes et je ne peux pas prétendre avoir une filiation directe et pure. Je pense que la technique qui m'a influencée le plus c'est la technique Mattox, mais c'est une influence, pas plus. Je considère que je suis influencée mais je ne suis pas porteuse de cette technique. Donc ça c'est pour la filiation. Alors, pour être la plus synthétique possible, j'ai dansé d'abord en tant que danseuse classique, au Pittsburgh Ballet Theatre, la compagnie était en train de naître, donc on n'était pas très bons, on n'était loin d'être l'Opéra de Paris ! Mais on était tellement ignorants qu'on n'avait pas peur et on a dansé le Lac des Cygnes et plein de pièces du répertoire. Ce qui était génial, c'est que le chorégraphe/directeur qui avait créé cette compagnie, Nicholas Petrov avait travaillé avec Léonide Massine. Et on a même eu Léonide Massine pour venir travailler le répertoire. On a aussi eu le fils de Michel Fokine, Vitale Fokine, qui est venu monter des pièces de son père. Et puis on a eu aussi Ruth Page qui est venu monter des pièces aussi. Donc on a travaillé avec des grandes pointures, et on était complètement inconscients – parce que ignorants – mais on était en train de vivre des choses extraordinaires. Et aussi, Nicholas Petrov, une chose qui était formidable c'est qu'il était favorable à une formation complète. Donc on faisait de la danse de caractère, du Graham et du jazz. Dans la compagnie j'ai eu plusieurs professeurs de jazz : sa femme qui enseignait plus ou moins une barre Dunham (sans vraiment être porteuse de la technique Dunham, mais j'ai reconnu plus tard des exercices) ; j'ai travaillé aussi avec Valerie Camille qui avait travaillé avec Jack Cole et Kuniko Narai qui était l'assistante de Luigi. Donc très tôt j'avais déjà des styles extrêmement différents.

VV : Toi qui as fait ton parcours aux États-Unis, est-ce que tu observes une différence par rapport à la codification et par rapport à la façon de nommer les pas ? Est-ce que c'est présent aux États-Unis ?

PGK : Hélas, j'ai du mal à me rappeler dans mes cours de jazz aux États-Unis si on utilisait vraiment beaucoup la terminologie. Ce que je note c'est qu'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. Et puis aussi, une chose intéressante, la terminologie en danse classique aux États-Unis n'est pas pareille qu'en France. Par exemple on n'appelle pas dégagé un dégagé, ça se dit un battement tendu. Il y a plein de différences comme ça, donc ce n'est pas non plus une science exacte avec une vérité qui tombe du ciel !

VV : Justement tu parles de vérité qui ne tombe pas du ciel... C'est mon sentiment, peut-être à tort, mais en France j'ai l'impression qu'il y a quelque chose qui est de l'ordre du conflit par rapport à ce vocabulaire, à cette terminologie. Est-ce que c'est un ressenti ou est-ce que c'est quelque chose qui s'observe sur le terrain ? Je parle en jazz !

PGK : Oui, oui ! Certains s'identifient beaucoup par rapport à ça et ont envie de détenir la vérité. Et j'avoue que oui, ça se voit, avec certaines personnalités bien connues – que je connais – qui ne sont pas d'accord et qui veulent absolument imposer leur vérité. Cela se passe aussi en danse classique ! On entend ça beaucoup chez les professeurs de danse classique c'est pareil. Et puis aussi, j'ai envie de dire que juste après avoir eu mon CA, j'ai eu quand même un certain rejet par rapport à la terminologie...

VV : Pardon je te coupe, la terminologie, le fait de dire les choses ?

PGK : Oui. Parce que, j'ai commencé à faire jury pour le DE et je voyais des candidats qui récitaient ces mots sans aucune idée de ce que ça voulait dire. Ça devenait un peu une recette de cuisine. Par exemple, une variation devient « *Step, step touch, step ball change, pas de bourrée, pencil turn, step step, barrel jump* » ...! Donc ça devient une sorte de recette formelle où il n'y a rien d'investi en tant que qualité ou dimension artistique. Donc

ça a commencé à me titiller un petit peu mais 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.

VV : Tu évoques le Diplôme d'État, c'est peut-être un moment clef aussi par rapport à cette terminologie où il a fallu poser les choses ? Dans ton discours, j'entends que de définir, ça a pu peut-être un peu freiner la créativité ?

PGK : Oui. Peut-être. C'est peut-être dans la manière dont c'était enseigné. C'est-à-dire que parfois c'est fait d'une manière très binaire : il y a une forme et il y a un terme. C'est un peu comme ça, et ce n'est pas toujours binaire de toute façon ! Parce que pour certains mouvements il peut y avoir deux termes différents, et pour certains termes il peut y avoir deux mouvements différents. *Hip lift*, *Hip fall*, enfin, il y a des choses qui se rapprochent un peu. Et puis je pense que le Diplôme d'État est arrivé en 89, et c'est dans les années 80, début 90, qu'il y avait une sorte de rejet de ce qu'on appelait le vieux jazz, et qu'on commençait à s'identifier avec le modern jazz. Sans savoir que Matt Mattox dans les années 50 appelait ça déjà du modern jazz. Je caricature mais la terminologie appartenait plutôt, aux conservateurs, qui voulaient vraiment garder la forme, le vocabulaire de la langue jazz, et puis ceux qui voulaient s'en libérer et qui n'avaient pas forcément envie de parler anglais non plus, parce qu'on est en France ! Donc il y a quand même eu une sorte de conflit je pense.

VV : Il y a eu un rapport aussi à la langue ? Pas oser s'exprimer...

PGK : Je connaissais des profs qui ne parlent pas très bien anglais et qui n'avaient pas forcément envie de se servir de ça dans le cours.

VV : Alors que c'est porteur aussi même dans le mot d'une rythmicité aussi...

PGK : Tout à fait ! Et je n'ai jamais vu eux États-Unis un prof de classique qui était allergique au fait de parler en Français. Mais c'est peut-être aussi à cause de cette idée

qui flotte, que pour danser le jazz, il faut être Américain. Et que les Français ne swingent pas... Je ne sais pas, c'est une supposition.

VV : Et par rapport au Diplôme d'État, comment tu perçois les élèves qui arrivent en formation pédagogique ? Quel est leur rapport au vocabulaire ? C'est quelque chose de maîtrisé dans leur corps et au niveau des mots aussi ? Ou c'est vraiment l'année où il y a tout à construire au niveau de ce patrimoine ? Sachant que tu enseignes dans différentes écoles...

PGK : Justement c'est ça, ça dépend des écoles. Dans l'école privée où je travaille, il y a beaucoup de professeurs de jazz que tu connais bien. Il y a une connaissance déjà, dès qu'ils arrivent en pédagogie. Dans les CEFEDEM, qui maintenant sont des Pôles Sup depuis que ça a changé de titre, ça dépend. Si dès la formation EAT ils sont sensibilisés à ça, et bien déjà il y a un peu de connaissances, mais ce n'est pas le cas de partout. Dans d'autres centres, parfois, c'est inconnu.

VV : J'imagine qu'en fonction le travail est différent ! Si on schématise, est-ce que là où la terminologie est très ancrée, il faut amener peut-être plus de qualité ou sortir un peu de la forme ? Il y a un peu cet excès ?

PGK : Il y a ça aussi. Il y a une prise de conscience à faire par rapport à ce que le mot veut dire ! *Touch*, c'est toucher, ce n'est pas une demi-pointe, par exemple. Parce que c'est très facile après de coller un titre à une forme, encore une fois, ce sont des raccourcis. Et c'est un peu ce qui se passe parfois. Je dirais même en général, dans cette école dont je parle, il faut tirer des étudiants en Diplôme d'État, LEUR danse. Parce qu'ils reproduisent les danses de leurs professeurs. Ils sont dans la reproduction au lieu d'arriver à investir quelque chose de personnel.

VV : Ce mémoire est vraiment né de ça. Moi qui suis passé par chez Rick Odums et après qui ai passé mon Diplôme d'État à Choreia avec Martine, j'ai quand même eu un fort attachement au vocabulaire et à la terminologie. Mais à l'inverse, j'avais l'impression que ça m'enfermait un peu aussi, je m'enfermai tout seul d'ailleurs. Et c'est paradoxal, parce que j'y suis très attaché, mais j'avais l'impression qu'il manquait quelque chose derrière ce patrimoine. Dans le sens de la créativité...

PGK : Mais 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. Il y a un saut, où on lève un genou et puis on fait un demi-tour en l'air. Rick appelait ça le saut West Side Story. Moi qui ai dansé dans West Side Story, je n'ai pas le souvenir que ce saut était dominant. C'était plus le *barrel jump* dans mon souvenir. Je trouvais ça quand même bizarre qu'il l'appelle ainsi. Un jour, j'ai dit « c'est un *half turn hitch kick* », parce que c'est un *hitch kick* avec un demi-tour. Donc, je m'autorise à inventer des mots, des termes, pour des pas. Aussi, c'est intéressant de savoir qu'en Angleterre ils ont complètement une autre terminologie. J'ai appris ça par Janis Godfrey. Ce que nous on appelle parfois un coupé rond de jambe, elle appelle ça *circular spring*, *spring* étant le saut, *circular* le mouvement de la jambe qui est en chaîne ouverte. Je trouve qu'il y a une logique dans la terminologie anglaise super intéressante.

VV : Ce qui est intéressant, c'est de piocher, à différents endroits, en fonction des résonances que ça peut avoir...

Ça m'intéressait aussi de te questionner par rapport à ta compagnie. Est-ce que tu arrives à prendre du recul ? Par exemple si tu prends une de tes dernières pièces, quel rapport tu as au mouvement codifié ? Est-ce que c'est quelque chose qui vient naturellement ? Est-ce que ça n'apparaît pas du tout dans ton écriture ?

PGK : Je dirais que ça vient naturellement, même sans que je le fasse volontairement. C'est quand même intéressant parce que, la variation de l'EAT, qui vient donc de Sea Bird donc d'une pièce, Daniel en a fait une petite analyse. Il a nommé plein de choses qui étaient présentes, dont je n'étais même pas consciente. Je savais déjà qu'il y avait des *barrel turn*, des *half turn hitch kick*, beaucoup de choses *on four*, des tours *on four*, des sortes de *barrel jump*, déclinés de différentes manières. C'est tellement ancré que quand je danse, ça sort comme ça, je n'ai pas besoin d'aller le chercher consciemment.

VV : Est-ce que pour toi c'est nécessaire de voir des choses codifiées, comme un code entre nous pour identifier une chorégraphie comme jazz, ou pas ?

PGK : Je ne dirais pas que c'est nécessaire, mais je dirais que ça aide. Nécessaire peut-être pas, si on est dans une danse qui se libère de tout ce vocabulaire, mais qui a une

énergie, des contrastes, la musicalité... Qui va dire que ce n'est pas jazz ? Parce qu'on retrouve les mêmes choses en musique jazz aussi. Donc on est parfois dans les mêmes « clichés jazz », rythmiques ou mélodiques. On va aller rechercher autre chose. Mais on a quand même toujours un rapport à pulsation, une certaine dynamique, un certain groove. Non, je ne pense pas que ce soit indispensable. Mais moi j'aime bien que ma chorégraphie, avec ma compagnie, défende toujours ça. Et qu'on ne considère pas quelque chose de passé, mais quelque chose en évolution. En danse classique c'est intéressant d'ailleurs d'analyser une pièce de Forsythe, et de reconnaître tel et tel pas, même si ce n'est pas formellement exactement pareil que dans le XIX^{ème} siècle.

VV : Et par rapport à ce que tu évoques, on peut utiliser du vocabulaire en étant dans une danse jazz d'aujourd'hui ?

PGK : Moi j'en suis complètement persuadée ! En tous cas, je considère ce que je fais d'aujourd'hui ! Alors je ne sais pas si de l'extérieur, d'autres personnes ont ce même regard...

VV : Mais c'est vrai que lorsqu'on parle de danse classique, on ne se pose pas la question. C'est un peu comme tout à l'heure où je parlais du vocabulaire : il y a aussi source de conflit, avec cette idée d'opposer, en danse jazz, tradition et modernité. Et le vocabulaire – selon moi, et là où j'en suis dans ma réflexion – j'ai l'impression que c'est vraiment quelque chose qui symbolise ce conflit entre passé et présent. J'ai l'impression que c'est très présent dans notre discipline, cette idée d'opposition.

PGK : Oui. Et c'est très malheureux je trouve cette opposition. Je trouve que c'est une grande erreur d'opposer tradition et modernité. Parce que la modernité s'appuie sur ce qui s'est passé avant ! Je me souviens d'une conférence de Laurence Louppe, elle a dit : « toute modernité commence par un retour aux sources ». Je me pose cette question vraiment : est-ce qu'on invente des choses ? Pour moi, c'est du recyclage. On recycle des choses déjà existantes. Comment peut-on prétendre avoir inventé un geste ? Un pas ? Comment ? On peut ne pas savoir si, il y a trois mille ans, quelqu'un d'autre le faisait ? On n'invente rien. Il y a Françoise Dupuy qui a dit ça une fois : « on n'invente rien ».

VV : Oui, j'avais lu ça. Par rapport à ça, tu cites des contemporains. Il y a quand même peu de vocabulaire, peu de choses codifiées chez les contemporains ... Sauf si on se réfère aux techniques modernes...

PGK : Oui, américaines.

VV : Ils n'ont pas envie de codifier, de peur que ça fige. Et on retrouve un peu ça en danse hip-hop. Est-ce que en danse jazz, le fait d'avoir à un moment posé les choses avec le Diplôme d'Etat peut-être, d'avoir codifié, d'avoir dit : « pour tel pas c'est tel mot » ... Est-ce que ça n'a pas figé notre évolution ? Est-ce que ça ne l'a pas freinée ?

PGK : Moi je ne pense pas. C'est la manière dont on traite le vocabulaire. Si on est en train de réciter des choses de manière formelle, oui, ça fige. Mais de toute manière, ce qu'on appelle moderne, qu'on voit beaucoup dans les stages, personnellement, j'ai l'impression de voir la même chose depuis 10 ou 15 ans. On voit les mêmes formes, on voit les mêmes postures, on voit les mêmes mouvements, on ne peut pas éviter la forme ! Sans forme il n'y a pas d'art. Il n'y a pas d'art s'il n'y a pas de forme. On fait de la forme. Donc cette allergie envers le mot « formel », il faudrait la questionner. Ce qui est problématique c'est la forme sans qualité, sans fond, qui n'est pas dans le mouvement....

VV : Il y a un livre que j'ai lu à ce sujet sur la technique classique justement. La personne dit que forcément, avec le corps, on est obligés de faire une forme. Après justement c'est comment questionner cette forme, puisqu'on ne peut pas faire autrement, comment la nourrir ?

PGK : C'est ça !

VV : Une fois, tu as évoqué que la danse jazz, c'était un cadre dans lequel – tu me dis si c'était ça – on était libre. Qu'il y avait un cadre, mais qu'on pouvait être libre à l'intérieur. Est-ce que finalement le vocabulaire ce ne serait pas ça aussi ? Comme si on avait un cadre posé pour tous, et à l'intérieur de ça comment trouver notre liberté...

PGK : Oui. Pour moi c'est une liberté infinie dans un cadre identifiable. Et je trouve ça dans la musique jazz. Parce que la profusion des styles et des esthétiques dans la musique jazz, c'est immense ! Mais il y a toujours quelque chose dans la musique, que ce soit la sonorité, que ce soit le phrasé, que ce soit la rythmicité, on arrive à identifier : « oui, c'est du jazz » ! Il y a toujours quelque chose. Même si ça va vers quelque chose de très

contemporain, comme Louis Sclavis ou Michel Portal. Et le vocabulaire, parmi d'autres choses, fait partie de ce qui va rendre la danse jazz identifiable. Je questionne quand même les personnes qui veulent absolument revendiquer : « mais je fais du jazz, ma danse c'est du jazz » ! Mais quand les personnes regardent, ou quand la majeure partie des personnes regarde, ils ne voient pas le jazz. Après, bien évidemment, il faut que le regard évolue aussi, c'est complexe, il n'y a pas de vérité absolue dans cette histoire.

VV : Par rapport à la danse jazz qui est sous-représentée dans le paysage chorégraphique, est-ce que tu as une idée des raisons ? J'imagine qu'il y a plein de choses politiques, mais disons dans notre sphère jazz à nous, est-ce que tu penses qu'il y a des choses qui ont freiné ce développement ?

PGK : Alors, il y a plein de raisons. Je pense que c'est le moment, dans les années 80... A cette époque, il y avait plusieurs compagnies jazz, Rick Odums, Gianin Loringett, Serge Alzetta, Géraldine Armstrong... Et l'attention du gouvernement était portée vers la danse contemporaine. Et ça a évolué et c'est formidable, je ne veux rien enlever à ça. Mais ça crée quand même certains critères de regard et je pense que ça a créé une mutation dans la danse jazz, même inconsciente. Parce que ceux qui n'arrivaient pas à diffuser leur compagnie, ils ont transformé un peu leur esthétique, ils allaient un peu vers autre chose. Et donc il y a eu une sorte de dilution de ce qui est reconnaissable en ça. Je pense aussi qu'en danse jazz, on a vraiment des questions à se poser par rapport à une composition de création. Parce que l'atelier est assez récent dans notre pratique. Et des chorégraphes jazz des années 80, ils traitaient les interprètes comme des exécutants. Avec des organisations spatiales très frontales et symétriques. Ça ressemblait beaucoup à des choses qu'on voyait aux Etats-Unis il y a déjà 20 ou 30 ans. Un questionnement : qu'est-ce que c'est de chorégraphe aujourd'hui ? Et je pense que c'est en train de changer. Et je pense en effet que le Diplôme d'État y est pour quelque chose. Parce que ça a amené quand même la notion d'improvisation. On a mis l'improvisation dans l'épreuve de l'EAT dans les années 90. Il fallait que les jazziers improvisent, alors que les musiciens le font depuis toujours ! Donc il y avait déjà un retour aux sources. Cela a commencé à questionner sur les notions d'ateliers, et ça change complètement comment on compose.

VV : Donc si je reviens à mon sujet du vocabulaire, pour toi, finalement, peut-être que l'atelier et l'improvisation seraient une clef pour questionner toutes ces formes ?

PGK : Et bien, pourquoi ne pas faire des improvisations à partir d'une terminologie : improviser sur le *drag*, improviser sur le *barrel turn*. J'ai le souvenir une fois, j'en avais tellement marre en pédagogie de voir les élèves faire des pas-de-bourrée avec les bras toujours pareil, j'ai dit : « allez, tout le monde debout, vous allez faire des pas-de-bourrée, et vous allez faire différentes choses avec vos bras ». Et donc ils étaient en train d'improviser, faire des spirales, faire autre chose...Finalement on s'enferme tout seuls ! Ce n'est pas le vocabulaire qui nous enferme, on s'enferme tout seul dedans ! Parce qu'on ne fait que reproduire ce qu'on a appris au lieu d'expérimenter avec.

VV : Et par rapport à ce qu'on disait tout à l'heure, c'est peut-être dû à l'enseignement de la danse jazz ? Où on était peut-être dans une histoire de reproduction...

PGK : Aussi, aussi. Une histoire de reproduction ! Ne pas rendre les élèves suffisamment autonomes pour qu'eux-mêmes ils puissent questionner et être créatifs de leur côté.

VV : Merci. Est-ce que tu avais d'autres choses à rajouter par rapport à cette thématique du vocabulaire ?

PGK : Et bien je crois que c'est une thématique actuelle et importante à aborder. Parce que je crois qu'il y a beaucoup de préjugés par rapport à ça, malheureusement. Encore une fois, que c'est quelque chose qui fige, qui enferme... Et ça dépend : on peut se figer tout seul !

VV : On en a déjà un peu parlé mais peut-être une dernière question... Par rapport à ta compagnie, tu as vraiment ce besoin d'affirmer que c'est une compagnie jazz ou, pour toi, tu sais au fond de toi que tu es jazz et tu crées ? Comment tu te situes par rapport à la chorégraphie ? Est-ce que c'est important d'être dans la revendication de ce jazz ou est-ce que finalement c'est la création qui prime avant tout ? Est-ce que c'est le besoin de créer qui t'anime le plus ou c'est cette envie de montrer la danse jazz ?

PGK : Oui je comprends ce que tu veux dire. C'est l'envie de créer, dans le cadre identifiable. Une chose qui m'a animée quand j'ai monté ma compagnie c'est que je voulais absolument montrer qu'on peut faire une danse jazz poétique et non une danse jazz seulement démonstrative. Ça c'était vraiment un premier objectif. Et je pense, avec Unfinished Fragments, avoir réussi. Sans fausse modestie, parce qu'il n'y a pas besoin.

VV : Parce que selon toi, la danse jazz de création est beaucoup dans quelque chose de « démonstratif » ?

PGK : Je pense que les compagnies dans les années 80 étaient beaucoup là-dedans. A cette époque-là les danseurs étaient un peu mis de côté. Et malheureusement ça a créé une image. Et beaucoup de producteurs, de diffuseurs, de personnes qui ont le pouvoir de faire diffuser des compagnies, sont restés sur cette image.

VV : Quand tu parles de poésie, ça manquait de sensibilité pour toi ?

PGK : De sensibilité, de vraie sensibilité, pas de sensibilité exagérée, théâtrale pour faire pleurer tout le monde, mais qui n'est pas sincère. Mais une vraie poésie, une sensibilité, ou juste une intelligence d'espaces... Au lieu de remplir l'espace comme on peut, laisser l'espace vivre. Et puis, puiser dans la musicalité, et pour moi, la musique vivante était essentielle.

VV : Oui, par rapport à ce côté sensible aussi que tu as envie de développer... Il faut que ça reste vivant, finalement ?

PGK : Il faut que ça reste vivant ! Il n'y a pas de raison.

Entretien avec Blandine Martel Basile

Le 17 avril 2019 au CNSMDL

Vivien Visentin : Blandine, pour resituer tu es directrice d'un centre à Lyon, est-ce que tu peux réexpliquer comment il s'est formé, quelles disciplines tu as ? Au niveau de la formation DE.

Blandine Martel Basile : Alors au départ, le centre de formation je l'ai créé en 2007, c'était un centre de formation danseurs. On a commencé à préparer à la formation DE essentiellement pour des contemporains, à la demande d'élèves. Et on a demandé l'habilitation et monté un projet de formation DE comme ça. On a eu l'habilitation en 2013 en contemporain et en classique. Et depuis on forme, en pédagogie en tout cas, des élèves en contemporain et en classique.

VV : Et toi-même tu intervies dans la formation pédagogique ?

BMB : Alors moi j'intervies dans la technique contemporaine essentiellement et après je fais le lien. J'ai aussi les élèves en classique et en contemporain au niveau de la pédagogie technique, pour les amener à réfléchir autrement, plus sur des modules un peu généraux sur le positionnement du professeur, sur la dynamique dans un cours de danse, sur l'utilisation de l'espace, sur comment parler de qualité, des choses comme ça. Des réflexions qui peuvent toucher toutes les disciplines, et voir comment je les amène justement à pouvoir s'enrichir entre les disciplines. Et je suis la coordinatrice pédagogique de toute la préparation au DE, c'est-à-dire UV théoriques et UV pédagogiques.

VV : Tu parles d'amener des qualités, notions communes... Est-ce que tu sens qu'en fonction des disciplines c'est reçu plus ou moins différemment ?

BMB : Alors ils n'ont pas du tout le même vécu et ils n'ont pas du tout le même apprentissage.

VV : Pour resituer, ils ont à peu près quel âge tes étudiants ?

BMB : Alors ça dépend, on a un panel d'étudiants, un panel d'âge très différents... Par exemple, cette année, ils ont entre 21/22 je crois (les plus jeunes). Il y en a une qui a 46 ans. On peut avoir des personnalités très différentes et des horizons très divers parce qu'on a une modalité de formation en pédagogie qui n'est pas hebdomadaire mais qui est sur des sessions condensées : vacances scolaires et week-end. Ça nous amène aussi des personnes qui sont dans une activité professionnelle, engagés, ou qui sont en réorientation, ou qui ont une vie d'artiste ou déjà, un peu, d'enseignement et qui viennent se former pour passer leur diplôme. Donc on a vraiment des personnes d'horizons très différents.

VV : Pardon, je t'ai coupé, tu disais que ça dépend de leur apprentissage ?

BMB : Alors, ça dépend de leur apprentissage... Les contemporains ont quand même plutôt une habitude de dialogue, comme ça, de qualité, d'espace... Même si vraiment il y a encore plein de choses à définir, à pointer, à préciser. Les classiques, au départ, il y a presque un a priori, en tous cas quelque chose qui dérange complètement leur façon de parler, parce qu'on leur a appris la danse avec des codes, avec des noms, avec une terminologie. Même nos professeurs en didactique, dans la façon dont ils leur transmettent. La danse classique c'est UN pas qui correspond à UNE façon de faire, c'est UNE orientation, UN code, et ça doit s'enseigner comme ça, beaucoup avec la terminologie. Donc moi, je fais un travail avec elles en seconde couche. C'est-à-dire : oui, ok, dans l'apprentissage, au départ, vous devez transmettre la terminologie des pas. Mais ça n'empêche que pour le décrire, pour donner un sens, pour arriver au fond de ce que vous faites, comment vous pouvez vous servir des termes qualitatifs, comment vous pouvez vous servir des rythmes, quels sont les outils de lisibilité du corps et de lisibilité du regard ? Je le mets beaucoup en lien avec l'AFCMD et puis avec les outils de correction. C'est-à-dire, connaître le mouvement, et les paramètres du mouvement, c'est aussi avoir des outils de regard dans les corrections.

VV : Parce que tu les vois en situation de transmission ces élèves en classique ?

BMB : Alors les élèves de classique, moi je les vois en modules croisés avec les contemporains, donc parfois elles se transmettent entre elles des situations. Et je les vois avec « des vrais élèves », en situation de transmission sur les examens blancs, mais tardivement.

VV : Même si c'est entre étudiants, comment se quantifie la place de la terminologie dans leur transmission ? En classique, elles peuvent transmettre qu'à travers ça, sans rien utiliser d'autre ?

BMB : Oui, moi je pense que oui. Les contemporains non.

VV : Tu essaies d'insuffler un autre champ lexical dans leur transmission sinon elles ne se limitent qu'à ça ?

BMB : Alors nous en pédagogie – beaucoup sous mon impulsion, parce que c'est beaucoup moi qui les amène à ça et qui amène mon équipe pédagogique à ça – on prône les différentes approches et la complémentarité. Dans un même exercice, pour une même proposition, on peut les amener à transmettre la proposition sans rien dire, ou qu'avec des termes d'espaces, ou qu'avec des termes qualitatifs, ou que avec des images, ou que avec du placement, pour arriver à voir toutes les approches qu'on peut avoir avec les élèves, et après dans l'objectif de tout mixer. Par quelle porte d'entrée ils vont pouvoir entrer ? C'est pouvoir se donner une clarté sur ce que l'on fait et ce que l'on propose, pour pouvoir avoir une plus grande clarté d'outils pour les élèves. Et qui parfois peuvent être de l'ordre de les laisser faire aussi, ou de les laisser chercher, ou de leur donner des possibilités. Mais il faut savoir varier ses propositions, son mouvement, et savoir où on veut aller, quel est l'objectif, la finalité du travail et de la proposition finalement, être très conscient de ça. Au-delà de la forme, comment on rend la forme vivante, dansée. Et pour nous, équipe pédagogique, rendre la forme vivante et danser, c'est savoir ce qui l'habite.

VV : D'accord. Tu dis « impulser des choses », cette question de terminologie c'est quelque chose que tu questionnes avec tes professeurs de danse classique ? Est-ce que tu leur as déjà fait des retours ou est-ce un sujet qui a été évoqué ?

BMB : Alors, au niveau de la danse classique, la terminologie c'est quelque chose qui est basique, qui est apporté tout de suite comme fondamental et essentiel dans leurs techniques pour les enseignantes qui interviennent dans le centre de formation Désoblique. La terminologie ça fait partie du code de la danse classique !

VV : C'est un prérequis nécessaire ?

BMB : C'est un prérequis nécessaire, c'est quelque chose qu'ils doivent enseigner, qu'ils doivent transmettre, qu'ils doivent connaître, obligatoirement. Et ils doivent connaître ce

que ça veut dire. Un pas de basque par exemple, ils doivent savoir exactement par où ça passe, pourquoi, qu'est ce qui se travaille à l'intérieur, qu'est-ce qui est mis en jeu au niveau de la dynamique et de la prise d'espace. Donc ils doivent connaître la terminologie et ce à quoi ça correspond dans le corps. Donc ça, ça fait vraiment partie des prérequis. Quand j'interviens en pédagogie classique, comme ce n'est pas du tout ma spécialité, j'interviens ailleurs, justement pour les décentrer de cette espèce de leitmotiv permanent. En contemporain, à l'inverse, souvent ils connaissent moins, ou pas toujours. Et des fois j'ai quand même un rôle d'alerte en leur disant "ne serait-ce que si tu nommais les pas, tu irais beaucoup plus vite". Pour faire un temps levé, sissonne, ils vont te dire : « alors je pose le pied droit, je saute », ils vont décrire quelque chose alors que la terminologie prendrait des raccourcis et que ça donnerait des repères à tout le monde. Donc en contemporain, vraiment j'insufflé, enfin j'essaie d'insuffler la terminologie quand c'est peu présent chez les élèves, alors qu'en classique mon rôle c'est de leur dire « Avec moi, vous allez chercher autre chose ».

VV : Tu disais, ça dérange un peu ? Ça peut bousculer un peu ?

BMB : Ça bouscule les élèves parce que ça les oblige à aller chercher au-delà de la forme et au-delà du nom.

VV : Est-ce que, au moins, ils savent – et toi en tant que directrice, est-ce que tu sais – à quoi ça sert finalement ? OK, c'est un prérequis, il faut qu'ils le connaissent, il faut qu'ils le transmettent, mais pourquoi ? Est-ce que c'est quelque chose qui doit se transmettre, est-ce que ça sert à quelque chose ?

BMB : Alors de façon générale, que ce soit en danse classique ou danse contemporaine – en tout cas c'est comme ça que je défends le sens de la terminologie en danse contemporaine – moi je trouve que ça donne des repères. Ça nous donne un langage commun, ça nous donne des codes qui, en tant que danseurs, nous permettent d'avoir des repères. C'est comme quand on apprend à marcher : on apprend à marcher et après on se sert de la marche pour faire autre chose. On apprend la terminologie et on s'en sert pour faire autre chose. Notre cerveau a intégré que lorsqu'on te dit : « tour en dedans, tu tournes en dedans sur la jambe droite », tu sais tout de suite dans quel sens c'est, tu n'as plus besoin de réfléchir. Il me semble que ça nous inculque des raccourcis, qui peuvent favoriser la mémorisation et une espèce de communauté de parole qui permet aussi de

pouvoir passer d'un cours à un autre en ayant toujours le même langage ! Et en ça je pense que c'est important et que ça fait partie de l'identité de la danse et du langage de la danse. Après, ça ne peut pas être une fin en soi, enfin pour moi. C'est-à-dire que c'est une aide de mémorisation, de forme, c'est un langage qu'on doit apprendre, qu'on peut connaître et qu'il est bien de connaître mais qui ne fait pas la danse. Pour moi la danse est ailleurs.

VV : Tu disais que plutôt chez les contemporains, tu avais besoin d'insuffler la terminologie... Est-ce que tu aurais une idée de pourquoi ils arrivent avec moins de bagage à ce niveau ?

BMB : Moi je pense qu'on leur en parle moins. Que dans les cours de contemporain déjà, peut-être que le travail en lui-même est déjà moins sur une forme – même si elle est habitée – mais beaucoup sur un travail qualitatif de matière de corps. Donc notre attention, dans les cours qu'ils ont pris, dans les cours qui les ont construits, est plus sur la matière de corps que dans la forme en elle-même. Donc on leur en a moins parlé. En tous cas en termes de terminologie qui corresponde à une forme. On a un autre langage en contemporain qui nourrit les propositions. A l'inverse, en contemporain, ils sont très familiers avec les notions de poids, de suspension, de balancier, de travail de poids dynamique, de choses comme ça, de prise d'espace. Alors que quand je leur parle comme ça en classique ils ont l'impression que je leur parle chinois !

VV : C'est intéressant parce que dans les mots que tu utilises, on serait presque dans une idée déjà de mots qui définissent du mouvement, chez les contemporains...

BMB : Là où le classique définit des formes de pas. Après si on parle de terminologie de sauts, ou de pas de basque, ou de pas de valse, de choses comme ça, on est dans le mouvement, quand même. Mais on est dans un mouvement qui est codifié, qui a sa rythmique propre, qui a son déplacement dans l'espace, qui a son passage par un certain nombre de positions définies, qui a parfois même sa coordination bras-jambe... Enfin, qui est extrêmement codifié. Et pour les sortir de ça... Un jour on a travaillé sur le pas de basque par exemple. Je leur dis : « oui, c'est un pas de basque, d'accord, mais comment tu le définis ? Qu'est-ce qu'il y a dans un pas de basque, en termes de rapport au poids, en termes de rapport à l'espace ? Qu'est-ce qui se passe ? ». Et pendant longtemps elles m'ont dit : « c'est un pas de basque ». Oui d'accord, mais dessous ? Comment on va creuser ? Et nous en contemporain, beaucoup, on creuse. Avec quelquefois des confusions

de termes, de choses qu'ils ont entendues, et ils ont besoin de redéfinir vraiment ce que c'est.

VV : Et tu parlais d'insuffler un peu de terminologie : pour toi, est-ce qu'il y a des choses qui te paraissent essentielles ? Un minimum on va dire de terminologie à savoir chez les contemporains ? Est-ce qu'il y a un ou deux pas codifiés qui vous déterminent ?

BMB : Alors ce n'est pas tellement en termes de pas, c'est en terme je dirais de langage commun et de familiarisation de travail du corps. De langage commun pour se retrouver dans un cours où on va leur parler de terminologie et puis de travail de mémorisation du corps. Tout le travail de jambe, tout le travail de position, tout le travail de sauts, tout le travail de tours... Tous ces travaux et toutes ces formes, et ces pas vont aider autant les contemporains, que les classiques, que les jazz, que n'importe qui. Parce que c'est un langage qui est commun. Après, en terminologie purement contemporaine, de termes qui appartiennent vraiment à la technique contemporaine, j'y ai réfléchi et je n'en vois pas beaucoup. Alors, il y a la triplette, mais qui appartient au jazz, qui est présente dans la technique jazz aussi, mais qui n'est pas la même.

VV : Par exemple, ça, ça te paraît essentiel à transmettre ? Il faut qu'ils sachent faire une triplette moderne ou contemporaine ?

BMB : Alors pour moi, ce qui est le plus essentiel ce n'est pas tellement qu'ils sachent faire une triplette, c'est qu'ils sachent ce qu'on travaille dans la triplette ? Nous on travaille, par exemple sur la différence entre la triplette grahamienne, la triplette cuninghamienne, et dans la technique Humphrey-Limon. Parce que l'engagement n'est pas le même. En Graham, on va travailler sur un engagement dans l'espace et sur un rapport à l'amplitude des pas. En Cuningham, on va aussi travailler sur un rapport à l'espace mais pas dans la même logique, et puis avec une coordination dans le haut du corps, et en Humphrey-Limon, on va vraiment travailler sur *fall and recovery*, et sur le poids et la suspension. Le rythme devient plus important là où l'espace était plus important. On va se dire « on va travailler les triplettes, ça fait partie de la technique contemporaine, d'accord ça fait partie de la technique moderne. Mais dans le fond, qu'est-ce qui est important, qu'est-ce que vous voulez travailler dans la triplette ? ». Faire une triplette en soi, juste pour faire « un deux trois », ça n'a pas d'utilité. Après, pour moi, c'est important qu'ils connaissent le rythme de la triplette par exemple, et qu'ils ne me

fassent pas une tripléte sur un deux temps, en binaire, sur un quatre temps. Je vais dire ce n'est pas possible. A la fois le fond me paraît plus important que la forme, mais en même temps il y a peut-être mon apprentissage classique qui fait que je suis aussi attachée au fait qu'ils sachent ce qu'ils font. Pour moi la terminologie ça nous permet aussi de savoir ce qu'on fait. C'est une façon de savoir ce qu'on fait, et ça me paraît essentiel à savoir en tant que professeur et à inculquer à nos élèves pour qu'ils puissent se l'approprier. Pour qu'ils puissent en faire ce qu'ils veulent après, avoir une certaine liberté. Avoir une terminologie c'est aussi avoir une liberté à l'intérieur parce que l'élève peut suivre un cours et il peut se l'approprier. Il peut savoir de quoi on parle, il n'est pas obligé, sans arrêt, de suivre le professeur. Il peut se construire ses propres repères et sa propre définition du mouvement, sa propre façon de l'intégrer.

VV : Et à la fin, au moment de l'examen, sur un comparatif en danse classique et en danse contemporaine, est-ce que tu arrives à voir des cours avec une réelle identité pour chaque personne qui se présente en classique, comme tu le vois en contemporain ?

BMB : Alors, j'aurais tendance à dire non. Mais j'aurais même tendance à dire non, même en contemporain. Je trouve que c'est encore plus flagrant en danse classique parce qu'on leur demande tellement de correspondre à des codes déjà dans leur propre technique (qui est déjà extrêmement codifiée), plus après, quand même correspondre à des attentes d'un jury... Donc plus ça va, plus on leur ferme l'entonnoir, par rapport à la liberté, de peur qu'ils aient un président de jury qui soit très sectaire, et que celui qui arrive et qui commence en sixième par un enroulé ça ne va pas le faire... Donc à force de vouloir correspondre à ce qu'ils croient qu'on attend d'eux, il y a quand même quelque chose qui se renferme en classique. Mais même en contemporain, chaque année on a des discussions avec les jurys qui nous disent : « mais leurs cours ils sont tous faits pareils, pourquoi ? », et en même temps chaque jury a ses attentes ! Et dans les attentes, il y a des espèces de fondamentaux de mouvements corporels qui font qu'en 40 minutes ils se retrouvent tous à faire plus ou moins la même chose. Et c'est assez difficile. Donc leur identité elle va être peut-être dans leur rapport à la musique, ou dans leur identité un peu chorégraphique, gestuelle, par rapport à leur essentiel, ce qu'ils vont privilégier... Mais dans le cadre de leur examen de Diplôme d'État, moi je trouve ça très difficile.

VV : Et tu parlais d'attentes du jury, il y a quand même cette idée de se conformer, l'année de pédagogie, à un cadre ? Que ce soit la terminologie ou la forme que ça peut prendre ?

BMB : Alors, je vais être un peu radicale, et on ne fonctionne quand même pas comme ça, parce qu'on les pousse... Nous notre discours – et ma conviction – c'est qu'on essaie de les accompagner dans : construire leur enseignement et construire ce qu'ils peuvent transmettre aux élèves et comment ils peuvent transmettre aux élèves. Notre leitmotiv c'est quand même être très conscient de ce qu'on fait, des paramètres du mouvement. Plus ils en ont conscience, plus ils peuvent inventer des situations de mises en jeu. S'ils sont dans cette démarche de connaissance de ce qu'ils font, de mise en situation inventée chez les élèves, et de possibilité de regard sur les élèves, ils sont dans une démarche qui va faire que ça va pouvoir avancer et ça va pouvoir se construire. C'est notre leitmotiv. On défend le fait qu'à l'examen ils pourraient inventer des stratégies, ils pourraient inventer d'autres choses. Mais très concrètement, on a l'impression, d'avoir à un moment de l'année un changement... C'est à dire qu'on a ce discours jusqu'à fin avril, début mai, et puis on sent le stress de l'examen qui arrive, et après on les prépare à l'examen. Il y a un truc un peu où... « Non, c'est peut-être un peu risqué... Ok très bien mais est-ce que tu peux le défendre ? ». La peur des candidats, de ne pas pouvoir défendre ce qu'ils font, fait qu'ils se mettent dans un couloir. Parce que cet examen, il est dans cette forme de 30/40 minutes, et que c'est assez ingrat des fois par rapport au travail des élèves et d'où ils en sont et de la façon dont ils pourraient défendre...

VV : Et par rapport à cette identité et cette créativité pédagogique qu'ils pourraient avoir, est-ce que tu arrives quand même à percevoir une différence entre les étudiants qui enchaînent Bac, EAT, puis qui se présentent au D.E, ou des gens qui ont déjà une expérience chorégraphique, et déjà un passé d'interprète ou de chorégraphe ?

BMB : Alors oui, complètement ! C'est sûr que des personnes qui ont déjà une identité, qui ont déjà un parcours de danseur, d'interprète, que ce soit en tant que chorégraphe, en tant que danseur, mais même en tant que personne qui aurait monté des projets, cherché pour eux-mêmes... Sont dans une démarche de créativité ! Et souvent d'expérience par rapport à leur propre corps qui est plus poussée, qui est plus solide, et ils ont plus d'appui à l'intérieur d'eux-mêmes, d'assurance. Ce qui n'a pas forcément à voir avec le fait qu'ils ont fait beaucoup de scène ou pas, mais qui a à voir avec leur pratique de la danse, peut-

être plus diversifiée, plus enrichie, qui fait que leurs ressources elles sont plus internes. Et des personnes qui ont enchaîné, formation professionnels, études, DE, pas forcément... Maintenant, ça dépend aussi de leur formation quand même, et de la façon dont on leur a parlé. Ça dépend beaucoup des expériences de danse de chacun. On a deux étudiantes qui passent le DE cette année, qui sont en péda, qui ont fait la formation chez nous pendant deux ans voire trois ans, et qui sont hyper conscientes de ce qu'elles font. Et on voit aussi tout ce qu'elles ont vécu à l'intérieur de la formation. Après, elles ne sont pas arrivées en formation chez nous à 18 ans, sortie de bac. Elles avaient aussi un autre parcours avant, elles se sont formées un peu plus tard, elles ont eu d'autres expériences. Donc ce n'est pas non plus l'exemple type de personnes « 18 ans je passe mon bac, 19 ans l'EAT » ... Mais on a très peu de personnes comme ça maintenant, qui à 21 ans se retrouvent en D.E avec un parcours « tchak-tchak-tchak » ... Je crois qu'on ne les incite pas trop à ça.

VV : Oui c'est peut-être ça aussi. Je descends d'un niveau, nous étions sur le DE, en formation EAT, tu les as aussi en contemporain et en classique ?

BMB : Alors classique on fait quelques fois la formation EAT mais pas beaucoup, on les a surtout en contemporain. On a une formation EAT en contemporain chaque année, alors qu'en classique c'est plutôt à la demande. Parce que nous, la formation continue, elle n'est pas contemporaine ET classique, elle est contemporaine. Donc formation EAT classique, si on a 3, 4 demandes, on met en place un stage de formation EAT puis on les suit jusqu'à l'examen. Mais ce ne sont pas des personnes qu'on a formées en classique.

VV : On a parlé du DE où on transmet un cours. De plus, c'est encore différent en classique car ils n'ont pas d'enchaînement de fin de cours comme en jazz ou en contemporain. En revanche, à l'EAT, ils présentent des compositions personnelles, donc dans une démarche créative. Est-ce que tu sens encore ce rapport aux codes dans leur variation ?

BMB : Alors, c'est encore très présent... Mais je fais confiance à mes professeurs, parce que je ne m'estime pas suffisamment calée ou légitime pour pouvoir apporter ou imposer mon avis. Je me souviens d'une élève qui a présenté la fameuse variation très controversée... Et elle arrive en nous disant : « moi je voudrais vraiment passer cette variation, c'est super ». Carrément notre professeur lui a dit : « ça ne va pas être possible ». C'est-à-dire, elle a même refusé son choix de variation imposée sur les deux, en lui

disant : « tu vas te faire descendre avec cette variation, tu ne peux pas, ce n'est pas possible. Tous les professeurs ont signé la pétition, il ne faut pas, ce n'est pas dans les codes classiques. Tu ne peux pas présenter cette variation ». Donc vraiment ils les mettent dans un couloir. Alors après, c'est peut-être propre à mes professeurs ! On a fait intervenir d'autres personnes en danse classique, qui avaient une autre ouverture et qui les amenaient dans autre chose. Mais je trouve que dans le cadre du Diplôme d'État, il y a la peur des attentes qu'on a envers eux. Alors, il y a à la fois l'enseignement et le besoin de transmission des codes et la peur de l'attente qu'on a envers eux, qui font qu'ils les ramènent dans quelque chose où ils sont sûrs que c'est là où on les attend. C'est le côté « pas de prise de risque ». Mais il y a quand même des fois où ça m'arrive de faire travailler les classiques autrement et de leur dire : « Moi je vous dis de ne pas de risquer ça pour l'examen, mais pensez que dans votre enseignement vous pouvez les faire travailler comme ça, et regardez ce que ça peut leur apporter ! ». De construire un atelier par exemple, en partant de qualité, en partant de verbes d'action, en partant de notions dans l'espace... Et de revisiter un langage classique uniquement avec des consignes d'atelier. Mais elles ne feront pas ça pour leur examen de D.E. Même si pourtant ça peut être intéressant. Donc elles (je dis elles parce que souvent ce ne sont que des filles), ont ce besoin de formatage presque codifié, qu'il n'y a pas en contemporain. Enfin, qu'il y a différemment en contemporain !

VV : Ça prendrait quelle forme ?

BMB : Par exemple, on attend que tu aies un travail au sol, un travail sur le poids, on attend que tu aies une préparation corporelle qui suivent un certain ordre... Il y a quand même une forme de codes de la danse contemporaine. On attend que tu parles d'une certaine manière. On attend justement que tu n'utilises pas certains mots ou certains codes. Moi j'ai vu des jurys réagir parce qu'il y a une fille qui disait *tilt* ou *pitch* dans son cours et qui ont dit : « mais ça, ça n'existe pas dans la danse contemporaine ». Ça existe dans la danse, donc peu importe d'où ça vient. Si c'est dans une énergie contemporaine, si c'est dans une transmission contemporaine, la forme on ne devrait pas en faire cas, mais il y a quand même ça.

VV : Et de ton point de vue tu penses que ça vient de quoi ce fait d'avoir peur de...

BMB : Je pense que les contemporains peuvent être aussi sectaires que les classiques. Je ne sais pas, mais la supposition c'est que ça vient d'une espèce de besoin d'identité affirmée. Comme s'il y avait quelque chose de très ancestral presque (enfin je dis ancestral, ce n'est pas si vieux), mais de besoin d'affirmation d'une identité par rapport à une autre, qui s'était faite contre l'autre. La danse contemporaine s'est faite contre la danse classique plutôt que parallèlement à. Et il y a des termes qui ne sont pas pareils. Comme on s'est faits contre le jazz. En tous cas c'est vraiment cette impression dans le vécu, qui fait que notre identité fait qu'on ne parle pas de *slide*, parce qu'on n'a pas la même musicalité. Moi je sais que par exemple, des élèves qui sont un peu limites, qui font les deux, qui peuvent être dans la technique jazz ou dans la technique contemporaine, je vais leur dire : « non, toi tu ne vas pas utiliser tel rythme, non tu ne vas pas faire ça, non tu ne vas pas faire d'isolation, d'ondulations, parce que tout de suite tu es dans une énergie jazz, tout de suite tu es dans quelque chose qui nous renvoie à du jazz ». Par contre, celle qui est pure contemporaine et qui n'est pas du tout dans une énergie jazz, elle peut faire le même exercice, elle va le transformer de toute façon. La circulation ne sera pas la même, l'énergie ne sera pas la même... Et pourtant, la forme est la même.

VV : On retrouve des formes qu'en jazz, on pourrait nommer ?

BMB : C'est ça. Mais il y en a un pour qui ça va devenir un *snake* pur, dur, défini, alors que l'autre elle va faire une vague sur le côté avec une ondulation et une détente de la colonne vertébrale. Elle, elle ne le nommera même pas un *snake*, parce qu'elle ne sait même pas que c'est ça qu'elle fait.

VV : Et la différence elle se fait au niveau des qualités ? Au niveau du rythme ? Tu as beaucoup parlé de ça, de rythme, de qualité...

BMB : Alors de rythme, de qualité, d'énergie, de frontalité aussi par rapport au public, de décharge, de percussion... Comme si l'importance en contemporain allait sur un mouvement interne avant d'être vers l'externe. Et pourtant il y a aussi du mouvement vers l'externe en contemporain, mais on en parle vraiment comme ça : « quand est-ce qu'on est vers l'externe, quand est-ce qu'on revient à soi ? ». L'AFCMD a énormément marqué le contemporain quand même. Ça vient beaucoup du contemporain. On est très empreint de ça aussi. Et les attentes sont beaucoup là-dedans. On pourrait avoir un cours de contemporain sans aucune terminologie par exemple, sans qu'aucun des jurys ne tilt. On

ne peut pas avoir un cours de classique sans terminologie, ce n'est pas possible, ça n'existe pas.

VV : Et peut-être juste pour conclure cet échange... Sans parler de directrice, toi, Blandine, quel est ton rapport à la terminologie, au vocabulaire, au mouvement codifié ?

BMB : Alors moi je crois qu'il est celui que je défends à l'intérieur de la formation DE. C'est-à-dire l'importance de quand même connaître le langage dansé communs aux danseurs et un peu propre à chaque esthétique, à partir du moment où il nous aide à comprendre ce que l'on fait et nous aide dans l'interprétation et l'habitation de ce qu'on va faire. Mais la danse n'est pas que ça. Autant je pousse les danseurs en contemporain à pouvoir utiliser ce langage quand ça peut être un appui, autant celui qui ne me parle que comme ça, de la forme et en terminologie, je vais le pousser à ne rien dire de tout ça, et à aller chercher ce qui se passe à l'intérieur, en termes de poids, de qualité, d'énergie, encore une fois, de circulation, de rapport aux autres, rapport à soi...

Entretien avec Daniel Housset

Le 06 juillet 2019 au CNSMDL

Vivien Visentin : Mon questionnement initial était : Comment les chorégraphes assimilent le vocabulaire et la terminologie et le ressortent ? Est-ce que ça ressort de façon très visible ? Est-ce que c'est réincorporé autrement ? Au départ, c'était ça. Mais par rapport à mon enquête, je m'aperçois que je suis beaucoup dans le côté pédagogique. Alors après je peux peut-être faire les deux, mais c'est très large. Au départ, c'était vraiment l'idée de comment on le réinvestit dans la création, parce que pour moi, il est nécessaire de se poser la question du rapport à la gestuelle ou la forme jazz et qu'est-ce qu'on en fait aujourd'hui ?

Daniel Housset : Ça peut être la créativité du mouvement dansé ! Après, le contexte, tu définis ou tu limites, ou pas. Parce que c'est ça, c'est générer du mouvement, du phrasé...

VV : Dans mon enquête, c'était très intéressant les retours que j'ai eus. Ce qui ressort, c'est que les étudiants en DE utilisent énormément le vocabulaire et la terminologie dans la transmission parce qu'ils disent se sentir obligés par leur formateur. Mais dès qu'ils arrivent dans la variation, il n'y a plus du tout – ou en tous cas beaucoup moins – de personnes qui utilisent des choses codifiées. Comme si, dès qu'on passait à quelque chose de plus créatif ou dansant, on en oublie un peu la...

DH : Alors ce n'est pas partout comme ça ! Je te donne mon expérience, dans les formations DE, au moment du fameux enchaînement de fin de cours, selon moi, les gens n'arrivent pas à sortir suffisamment, ou en tous cas à être suffisamment créatifs avec les éléments terminologiques de mouvement, alors qu'on les exhorte de toutes les façons possibles. Et dans ces cas-là, je suis souvent confronté à des circonstances où, oui, la terminologie est limitante. Y compris au moment de l'enchaînement. Et c'est pour ça que le document que vous avez sur la terminologie, que je donne aussi en formation DE, plus ça va, plus les années passent, et plus je le donne en reculant. Parce que je pense poser toutes les barrières, toutes les alertes possibles, en leur disant que « attention, ça, ça existe dans la danse jazz, mais la danse jazz n'est pas ça, n'est pas QUE ça ». Par exemple, le travail « Regards d'Artiste », je l'ai donné déjà en formation DE avant même de le donner

en formation CA, et il y a des gens – on va dire une majorité de gens – alors que c’est vraiment un travail de création justement, on les incite à être personnel, et quand même, dans bien des cas, au moment du solo chorégraphique j’ai du mal à voir autre chose qu’un long enchaînement de cours. La notion de créativité – après, dans leurs parcours antécédents - elle n’est peut-être pas suffisamment questionnée et nourrie... Mais après, effectivement, le problème avec la terminologie c’est quand ça devient une fin en soi. Et quand tout passe par là, oui ça peut être un frein. Ça peut être complètement un frein. Je pense que je n’ai encore jamais rencontré en formation DE quelqu’un qui ait l’idée et le talent, mais déjà l’idée au départ, d’être créatif avec la technique. C’est-à-dire, qu’est-ce qu’on va faire... La chose la plus simple, deux tours pirouettes ! Deux tours pirouettes mais je vais le twister un petit peu pour qu’il y ait quelque chose qui change. Comme les twists à répétition de Bob Fosse, il y a juste le petit truc qui fait tout ! Tu vas peut-être être en difficulté pour le réaliser mais sur le plan du rendu et de l’impact sur le spectateur, c’est là où l’alchimie va se faire ou pas. Et même en étant dans le monde merveilleux de la terminologie où tout porte un nom, et bien les gens n’ont pas l’idée d’en demander un peu plus. C’est-à-dire que deux tours pirouettes, c’est deux tours pirouettes, avec les bras comme ça, tendus, pliés... Le tour attitude, il n’y aura même pas l’idée, ou tellement rarement, de changer la forme du tour pendant le tour, changer la forme des bras, ou enfin de le prendre d’une façon qu’on n’a pas l’habitude de le prendre... Et c’est très difficile parce que souvent, – ça dépend des années – les gens quand ils arrivent en formation, ils n’ont qu’une connaissance très partielle de la terminologie.

VV : Oui c’est ce qui ressort de l’enquête !

DH : Et donc évidemment, d’un côté ils entrent en première année ou en formation EAT, préparation EAT quand ça existe, donc d’une part on leur amène ça en leur disant : « de toute façon c’est inscrit dans la loi, il faut qu’ils le connaissent, il faut qu’ils le maîtrisent ». Mais d’un autre côté, quand dans les mêmes trois années ou deux années ou une année, tu leur dis en même temps : « je te donne ça, mais presque je te le retire parce que je voudrais que tu sortes de ça aussi » ... C’est vrai que c’est très difficile.

VV : Ça fait partie de mon questionnement... Tout apprendre en un an, deux ans, finalement est-ce que ça n’oblige pas, est-ce que ça ne mène pas à entrer dans cette forme, parce que c’est ingurgiter rapidement...

DH : C'est une des conséquences ! Et après ça renvoie au problème de la formation initiale, parce que ça, ce n'est pas à cet endroit qu'ils doivent apprendre ça !

VV : Et pourtant, pour nuancer - je me suis dit faut que j'aie vu ce qui se passe avant – donc j'ai été au CRR lors de mon tutorat avec Sylvie, j'ai observé les élèves du CRR, du Pôle Sup, et eux ils ne sont pas du tout dans ça, ils sont vraiment dans utiliser le vocabulaire pour créer du nouveau ! C'était vraiment impressionnant. D'autres sont plus matures a priori que d'autres, mais pourtant ils ont un rapport presque opposé à ce vocabulaire ! Alors, est-ce qu'entrer en pédagogie ça les centre sur ça et ils en oublient l'artistique ? Comme s'il y avait une dissociation entre technique et artistique ?

DH : C'est drôle parce que j'étais en réunion de formateur hier à Poitiers, et ça renvoie à une certaine problématique dont on parlait, justement la dichotomie... On a fait les auditions d'entrée pour prépa EAT et DE1 en une semaine. Dans les entretiens, notamment des gens qu'on ne retient pas, on leur explique un petit peu... J'ai quand même entendu quelqu'un, à la question « qu'est-ce que vous pensez être vos points forts, vos points de fragilité ? », elle me dit : « oui je sais qu'il faut que je travaille mon artistique ». Il faut que je travaille MON artistique... Déjà il y a quelque chose qui n'est pas au bon endroit, qui n'est complètement pas compris. Mais ce n'est certainement pas de leur faute non plus. Maintenant on va faire la technique et puis maintenant on va parler d'artistique... ça ne se passe pas comme ça. Et donc quand tu dis que les gens ils se mettent au diapason de ça, mais il y en a qui découvrent ! Quand je donne par exemple le document et qu'on commence l'année, on fait un débriefing de ça (ils l'ont lu pendant l'été). Il y a des gens, de ça, ils connaissent pas-de-bourrée, triplettes, ils connaissent tout ce qui est tour pirouette, tour attitude, grand jeté, enfin la terminologie « transversale » seulement. Pas chassé...on a quelques « *jazz square* », et puis des trucs « plus exotiques » ...Alors tu imagines d'où on part et ce vers quoi il faut arriver, et c'est sûr qu'il y a un carambolage.

VV : Si on prend l'exemple du *jazz square*, je lisais dans le mémoire de Cathy Grouet, qu'il y a peut-être deux ou trois façons de le faire au niveau des pieds, après, le haut du corps peut être réinventé, mais il y a une part qui est limitante. Alors après on sait que de la contrainte née la créativité. Ça oblige vraiment à intégrer pour créer du nouveau.

DH : Pour moi non, ce n'est pas limitant. Comme tu dis, il y a une contrainte, tu as une géométrie des pieds, mais effectivement tu peux inventer la rythmicité, tu peux inventer

les niveaux, tu peux inventer l'engagement du haut du corps... Et ces paramètres se multipliant les uns les autres, ce n'est pas infini mais presque.

VV : Et alors il y a ce versus un peu technique artistique, et il y a aussi un peu aussi cette idée, très présente chez les jazz, un peu l'opposition entre tradition et modernité. Comme si le vocabulaire venait cristalliser le « vieux jazz » ...

DH : Mais oui. Tu lisais la publication que faisait Wayne, Jazz Pulsion ? Dans un des numéros, Cathy Grouet, Virginie Garandeau et moi avons écrit un truc. Moi j'avais fait « les ras-le-bol de tonton Daniel » et comment j'en avais marre d'entendre parler de vieux jazz, de jazz académique, de trucs comme ça. Est-ce que Mozart c'est de la vieille musique ? Et ça, c'est un défaut, je pense, principalement au niveau de la transmission, au niveau des professeurs : d'une part d'expliquer un minimum ce qu'ils dansent, d'où ça vient, et puis il y a un autre problème. Quand tous les gens, qui sont encore ce que moi j'appelle les bêtes de stage, les gens qui font encore beaucoup de stages, chacun évolue dans sa vision artistique, ce n'est absolument pas un problème. Mais le problème c'est qu'il y a quand même beaucoup de gens qui pratiquent, qui fréquentent ces stages et qui fréquentent ces cours. Ils peuvent te faire un *pitch* remonté, une mobilité de colonne et la jambe qui va revenir... Mais quand tu leur demandes de faire un manège de pas chassé avec demi-tour en tournant en cercle, ils sont incapables de le faire. Alors que les gens comme Bruce, tous ces gens qui donnent stage, tu leur demandes de faire *flick ball change*, pas de bourrée, eux ils ont appris à le faire, et ils savent le faire très bien. Après il y a des manques qui se font ! Il y a des modes aussi... Je pense qu'il y a aussi des problèmes de cet ordre-là en contemporain parce que le contemporain est tellement vaste ! Il y a quand même des cours – qu'on ne me parle même pas des chorégraphes – mais il y a quand même des cours où le professeur ne va jamais rentrer dans une formalisation un peu définitive de quelque chose. Il y a des cours qui existent comme ça, et quelque part ça peut être bien aussi ! Mais quand il y a des gens qui forment des gens et qui ne vont jamais à un moment être un minimum dans une structuration... En sachant qu'on ne forme pas les gens pour soi, quand même ! Quand on est dans une vision professionnelle, on les forme aussi pour aller danser ailleurs ! C'est toujours pareil après, on rentre dans les rengaines, c'est savoir d'où on vient pour savoir où on va. Et en classique il n'y a pas ce problème ! Parce que d'abord, la technique classique elle est faite et elle est apprise pour danser le répertoire. Donc forcément ! Alors parfois ça peut tourner justement à

l'excès inverse, tu peux avoir un professeur qui peut donner son cours assis avec les mains : « brisé, brisé, pas-de-bourré, saut de chat ». Honnêtement, des fois moi j'aimerais bien être capable de faire ça aussi ! Tout abus est toujours problématique, mais les histoires ne sont pas les mêmes, les traditions ne sont pas les mêmes, la culture, le répertoire chorégraphique n'est pas le même, ça ne bouge pas forcément de la même façon. Mais moi je reste quand même droit dans mes bottes en disant que quand tu amènes quelqu'un dans une formation – que ce soit une formation amateur ou une formation à visée professionnelle, qu'elle soit pour être un danseur ou être un professeur ou les deux l'un après l'autre – il y a des outils. Je n'imagine pas un seul métier d'artisanat, que ce soit l'ébénisterie, la menuiserie, la cuisine, où les gens n'aient pas à travailler sur des fondamentaux. Le rabot, il faut savoir lequel utiliser et lequel manier, peut-être après pour faire des choses contemporaines absolument hallucinantes, mais il y a des fondamentaux. Après je pense qu'il y a un questionnement qu'il faut que les enseignants aient, et puis après les futurs enseignants d'enseignants aussi. Parce que c'est sûr que si après tu amènes du « *flick ball change, mambo, pas-de-bourrée* » juste pour ça, et si tu n'en profites pas pour faire comprendre ce que l'on travaille, ce que ça permet d'acquérir, au niveau des appuis, au niveau de la capacité à gérer la gestion du poids, par rapport à une rythmicité, etc... Après parfois il ne faut peut-être pas s'étonner quand les gens rejettent ça en bloc. Déjà ils n'ont peut-être pas les références et n'ont jamais vu des gens danser avec ça. Et puis, surtout, les références qu'ils ont, ce n'est pas du tout ça ! Pour te donner mon sentiment très global, la terminologie c'est non seulement un outil indispensable mais en plus c'est magnifique de richesse et de tout ce qui peut être contenu parfois dans certains mots de vocabulaire pour décrire ce pas... Et puis l'appui ! Dans l'idéal ça peut être un appui à la créativité ! On parlait du pas en carré.... Justement, il est, pour moi, négociable à l'infini. Il est déclinable à l'infini. Et après c'est important aussi d'avoir cette connaissance pour justement savoir quand je reste dans le pas en carré et quand je n'y suis plus ! J'ai aucun problème à ne plus y être. Mais après, pour les gens en DE, quand je vais aller vers de la transmission, il faut savoir ce qu'on fait ! Il faut savoir ce qu'on fait pour que les gens à qui on enseigne sachent aussi ce qu'ils font. Parce que sinon après la terminologie perd toute possibilité, justement, d'être un outil puissant. Parce que si tout le monde appelle tout et n'importe quoi il n'y a plus d'efficacité possible. Parce que justement, on croit qu'on va s'entendre au travers d'un mot, alors que si toi tu y mets un

mambo alors que moi j'y mets un pas-de-bourrée, et que l'autre y met un pas chassé, ça tombe à l'eau.

VV : Par rapport à tout ce que tu dis, il y a plein de questions qui me viennent, mais peut-être que celle-ci va permettre de recentrer : tu as participé au livre « Enseigner la danse jazz ». Comment s'est passé l'écriture ? Parce qu'il y a une grosse partie sur la terminologie à la fin de ce livre. Est-ce que c'était une demande ministérielle ? Une envie de Patricia et toi ?

DH : La cheffe c'était Odile Cougoule de toute façon. Initialement cela devait être un cahier seulement de 35 pages. Et c'est au fur et à mesure que Odile a vu qu'il y avait vraiment de l'intérêt, la nécessité de faire un petit livre, même si ça s'appelle toujours un cahier. Mais maintenant il faudrait totalement le réécrire... Le projet a changé entre le début et la fin. Et au niveau du glossaire, au niveau de la terminologie, Odile avait demandé à plein de gens de leur envoyer les documents qu'ils avaient ou bien de donner leur définition et elle a fait quelque chose d'un peu sommatif.

VV : C'est elle qui a synthétisé, avec votre regard ?

DH : Oui oui. Mon document sur la terminologie, elle a pris, il y a des choses qui y sont... Il y a des choses qui sont dans le glossaire du cahier, qui ne sont pas dans ma terminologie, et inversement... En sachant qu'il y a des définitions que nous on a faites, évidemment, comme les articles du dictionnaire. Au départ ça a commencé par des réunions, au CND, ou il y avait 20, 25 personnes. Et puis quand il s'est agit vraiment de commencer à écrire, initialement on devait être 5. Il devait y avoir Odile, James Carles, Cathy Grouet, Patricia et moi. Le texte d'Eliane Seguin c'est vraiment une demande d'Odile qui lui a demandé d'écrire sur tant de signes, quelque chose d'un peu sommatif...

VV : Quand on regarde le livret contemporain, déjà il n'y a pas toute cette terminologie, et effectivement il est beaucoup plus petit. Au départ il devait prendre cette forme ?

DH : C'est ce que ça devait être au départ, des repères de progression. Et Odile a rajouté en plus au fur et à mesure le glossaire... Pour Eliane, je pense que c'était prévu depuis le début, mais tout le côté bibliographie, vidéographie, extraits, ça s'est fait au fur et à mesure. Mais au tout début ce n'était pas ce qui était pensé.

VV : Est-ce que ça a été simple de tomber d'accord sur ces mots, ou il y a encore des termes qui font débat ? Par exemple, Gianin Loringett, qui a aussi sur son site toute sa terminologie, il y a des choses qui diffèrent. Est-ce qu'il y a des gens qui sont « contres » ce qui est inscrit dans ce livre ?

DH : Je n'en sais rien honnêtement. Il y a ce que j'appelle les Ayatollah de la terminologie. C'est-à-dire qu'il y a des gens qui disent : « non, un pas-de-bourrée c'est comme ça ». Moi j'estime qu'il y a un ADN pour chaque pas, moi je pense que je suis plutôt dans quelque chose de plus ouvert, mais c'est à géométrie variable. Il n'y a rien d'officiel. Même en classique, il n'y a rien d'officiel. Il n'y a pas un manuscrit qui existe quelque part qui a été déposé en 1800 ou en 1700 ou pour nous en jazz en 2014, qui dit « maintenant ça va s'appeler comme ça ». Ça n'existe pas. C'est ce que je dis dans l'introduction de mon document. Des fois tu peux aller dans des endroits où tu peux ouvrir des yeux grands comme des soucoupes parce que tu peux entendre des mots que tu ne connais pas, ou des mots qui sont pris à la place d'autres. Après, soit tu fais ton ayatollah et tu dis : « non ce n'est pas ça, je quitte votre cours », soit tu dis « lui il appelle ça comme ça ». Parfois même ça peut donner des idées. Et honnêtement je ne pense pas qu'il faille qu'il y ait un observatoire de la terminologie, avec des amendes...[rires]. Mine de rien, quand même, il y a des choses qui fonctionnent ? Et puis après presque 30 ans de DE... Mais même si tu vas à l'étranger, il y a des choses qui fonctionnent... En jazz, encore plus en classique bien évidemment parce que la terminologie est française, mais parfois tu peux avoir des surprises aussi... Enfin je ne sais pas, c'est ma position. Ce n'est pas du tout un bon parallèle, mais je pensais aux accents. C'est comme si tu disais qu'en France il faut parler avec tel accent. Alors que non. Si quelqu'un arrive et a toujours pensé que le pas-de-bourrée c'était 5 pas, ça va poser problème. Mais il n'y a rien qui soit rédhibitoire non plus. Donc moi je ne suis pas sur l'idée qu'il faille que tout le monde soit d'accord sur telle chose. Je pense qu'il faudrait quand même un minimum syndical pour qu'il y ait une plateforme de communication qui fonctionne. Maintenant après sur l'accueil de ça, mais sur la partie glossaire, terminologie, mais comme tout le reste : à partir du moment où tu écris quelque chose, mais pas que dans le monde de la danse, potentiellement tu risques toutes les foudres de tous les côtés ! Parce que l'écrit fige quand même. Donc c'est valable pour la terminologie, et c'est encore plus valable sur la partie pédagogie. Parce que tu as beau dire en exergue que ce n'est pas une Bible, chacun doit

se servir, s'approprier l'objet... On sait très bien que ce genre de livre-là, ça fait autant de mal que de bien. C'est comme quand tu lis une recette de cuisine : « alors, 250 grammes de farine, donc on me dit que pour apprendre le pas chassé, il faut les mettre comme ça, je ne comprends pas » ...Donc après, ça existe, vous vous en servez ou pas. Mais c'est pareil aussi dans d'autres choses que le monde de la danse. A partir du moment où tu es dans un écrit un peu méthodologique, en disant on vous propose ça comme chemin d'apprentissage, ce ne sont que des propositions à l'instant T. Déjà, moi, il y a plein de choses – et Patricia c'est pareil – qu'on réécrirait très différemment. Mais c'était comme ça à cet instant T, et puis nous n'étions pas les chefs non plus.

VV : Et pourquoi cette volonté d'avoir gardé les termes en anglais ? Par exemple, on parlait de *jazz square* et après tu disais « le pas en carré ». Est-ce que finalement ça ne ferait pas plus sens à nous aussi si c'était en français ?

DH : Mais les deux existent ! *Jazz square*, pas en carré... Il y a des choses qui ne sont pas traduisibles, dans ce cas il n'y a pas le choix. Mais c'est toujours pareil : on est en France, la terminologie de la danse classique ne pose pas de problème, mais le jazz il n'est pas né en France. Et les mots du jazz, qui sont d'abord les mots du jazz des danses sociales, ce n'est pas du tout français. Donc ça a son intérêt, je suis très clair par rapport à ça : appeler un serpent plutôt qu'un *snake*, pour moi il n'y a aucun problème ! Si tu peux et tu as envie d'utiliser les deux, c'est encore mieux. Mais il y a non seulement l'aisance qu'on a soi-même dans l'utilisation de mots en français, en langue étrangère, et puis il y a aussi en face les élèves dans l'utilisation, la transmission, l'aisance, l'accès qu'ils peuvent avoir à telle chose et non à telle autre, un peu, beaucoup, passionnément, pas du tout. Mais c'est toujours pareil, c'est qui peut le plus peut le moins. Moi je ne dis pas *jazz square*, moi je dis pas en carré. Et je dis *snake* et je dis dauphin. Après c'est ce qui te viens dans la bouche, c'est ce à quoi tu as été nourri aussi. Mais après, c'est intéressant de dire aux gens « pas en carré, sachez qu'en anglais ça s'appelle *jazz square* ». C'est quand même bien. On n'est jamais exhaustif mais si tu veux aussi préparer les gens pour ailleurs... Moi j'ai toujours cette fixette un petit peu, c'est bien d'avoir les gens avec soi mais c'est bien aussi, s'ils vont ailleurs, déjà qu'ils aient envie et qu'ils aient les moyens d'aller ailleurs. Mais si c'est traduisible, utilise le vocabulaire français...

VV : C'est vrai que je me dis, par exemple les ondulations ça fait tout de suite plus sens auprès des élèves quand tu les traduis. « C'est un *snake*, donc serpent », c'est plus parlant.

DH : En sachant qu'il y en a qui tiltent beaucoup plus aussi avec la terminologie anglaise. Et ça, va savoir pourquoi ! Y compris des enfants. Parce que ça a un côté aussi plus exotique, plus inhabituel, etc... Il n'y a pas de règle. Mais tout ce qui est traduisible, si on préfère utiliser la traduction française, pour moi, aucun problème !

Je pense qu'il faudrait que tu questionnes des gens hors du jazz, des gens du classique, de la danse moderne et de la danse contemporaine. Parce que, en contemporain, dans certains cours de contemporain, il n'y a aucune terminologie. Est-ce que c'est voulu ? Est-ce que c'est revendiqué ? Est-ce que c'est par défaut ? Tu pourrais aller questionner les gens du hip-hop. Parce que la terminologie, c'est la terminologie, après elle est jazz, elle est classique... En sachant que nous, déjà, et on n'est pas les seuls, on utilise de la terminologie classique, de la terminologie moderne, de la terminologie jazz...

VV : Une des premières difficultés quand je me suis lancé dans mes recherches, c'est que moi je fais vraiment la différence entre le vocabulaire (pour moi c'étaient les pas codifiés, le fait d'utiliser du vocabulaire dansé dans son corps, le faire), alors que la terminologie c'est le mot qu'on pose dessus. Et quand j'ai posé des questions, c'était très différent, déjà en fonction de nos disciplines. Et puis même, pour les gens, le vocabulaire c'était tout de suite du rapport au mot, alors que pour moi le fait de s'exprimer avec son corps quand on parle de vocabulaire, c'est ce qu'on fait. Est-ce que toi tu as une idée ? Pour toi, y-a-t-il une différence entre vocabulaire et terminologie ? Est-ce la même chose ?

DH : Pour moi c'est la même chose. En sachant que j'aurais plutôt tendance à utiliser le mot terminologie pour des mots descriptifs de pas, de mouvement. Et tout ça, ça s'inscrirait dans quelque chose de plus large qui serait le vocabulaire, dans lequel rentreraient tous les mots qu'on utilise pour la danse : aussi bien les verbes d'action que l'avant-scène, le fond de scène, cour et jardin, etc. C'est peut-être la nuance que je ferais. En sachant que le vocabulaire du corps, il y a bien des choses qui existent physiquement, corporellement, techniquement, mais qui ne portent pas de nom. Mais elles ne portent pas de nom jusqu'au moment où tu décides de leur en donner un ! Parce qu'on peut aussi être créatif par rapport à ça. Mais je pense que c'est normal que tu questionnes 10 personnes et que tu aies 10 réponses différentes. Parce que c'est très intéressant comme réflexion et

tu peux avoir, je pense, un avis et son contraire. En sachant que c'est écrit en introduction dans mon document sur la terminologie, le mot terminologie, le mot nomenclature, ça peut avoir des aspects extrêmement péjoratifs selon le contexte parce que classifiant, parce qu'enfermant... Ça correspond vraiment à ma réalité où d'année en année, quand il s'agit de donner ce document, pas ici, mais en formation DE, ou en formation EAT j'y vais en reculant, parce que je me dis qu'il y en a certains à qui ça va faire boum dans la tête. Et après qui vont avoir du mal d'abord à y entrer, et après à en sortir. Mais je le donne quand même parce que je ne peux pas ne pas le donner... Et après, il y a les deux cas, c'est-à-dire qu'au moment des examens, par exemple DE, il y a des gens qui continuent à ne rien nommer, ou qui commencent à nommer les choses – que ce soit dans un exercice ou dans enchaînement – alors que les élèves sont en train de bosser dessus déjà depuis 5 minutes. Tu commences tout à coup à voir des termes apparaître ! Ça s'est passé à Nantes le mois dernier, moi-même j'étais en train d'écrire : « Elle va le dire que c'est un *fan kick* » alors qu'on y est depuis 5 minutes le mot arrive ! Et donc il y a des gens qui sont très loin de ça, et puis tu as des gens qui ne sont QUE dans ça. Je donne toujours cette anecdote de cet examen DE, ça devait être 1995, à Nantes, avec comme présidente du jury Barbara Pearce, donc canadienne anglophone, pilier du jazz quand même dans les années 60. Et il y avait un cours débutant et la candidate fait un exercice de pas de base. Très bien pour un niveau débutant. Et c'était précis dans la terminologie. C'était... pas de samba, *flick ball change*, etc... Tout était rangé dans la case mais la seule chose qui manquait, c'était la danse. J'étais à côté de Barbara et je sentais qu'elle commençait à bouillir... Puis à un moment, elle commence à craquer et dit : « je commence à en avoir marre de ces *flick ball change* ! D'abord elle ne sait même pas le faire, *flick ball change* ! » (J'avais l'impression qu'elle hurlait). On était dans un cours de terminologie, tout y était... Mais il manquait le sel, le swing, le poivre, ce que tu veux. C'était aseptisé, robotisé. Donc ça peut aller dans cet excès aussi.

Mais ça devrait être tellement présent que ça devrait disparaître. Pour moi, la terminologie, ça devrait être obligatoire mais ça devrait être vraiment les petits cailloux blancs du petit Poucet ? A la fois ça amène le repère, la borne kilométrique. A partir du moment où ça devient naturel, ça devient fluide, ce n'est pas que ça disparaît mais l'appui est là, et parfois non parce qu'il y a des choses qui ne sont pas nommables mais on peut quand même décrire le trajet du mouvement, la relation au temps, la relation à l'espace !

Mais c'est évident, le constat est que pour que ça soit envisageable dans le timing par exemple d'une formation DE, il faut que ce soit profondément inscrit dans le parcours initial de la personne.

VV : Merci beaucoup !

DH : Ça t'avance un peu ? Ou ça ne te fait pas reculer en tous cas ?

VV : Non, non ! J'ai l'impression, juste, que je... J'ai l'impression que j'ouvre une porte...

DH : La boîte de Pandore ?

VV : Oui, c'est ça !

Extrait d'entretien avec Cathy Grouet

Entretien téléphonique du 28 février 2020

Cathy Grouet : Quand tu regardes dans l'histoire, dès que tu es dans une espèce d'ostracisme, il ne se passe plus rien ! Tu rentres dans les musées et on s'arrête de créer ! Et puis 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. Quand je fais un bal moderne, ce n'est pas tout à fait un bal, ce n'est pas un atelier, mais c'est un peu entre les deux. Et j'ai proposé une formule qui fonctionne très bien. Je fais une espèce de Madison mais je le transforme ! Et pour moi je suis complètement dans ce sujet : Comment je peux amener des outils d'ateliers qu'on pourrait dire contemporains quelque part – parce que ce sont quand même eux qui ont amené ça. Nous, on s'en empare dans nos spécificités. Comment je peux amener ça sur le terrain de la pratique sociale ? Et ça c'est super, c'est une espèce de retour et de va-et-vient entre les danses sociales et des outils d'ateliers chorégraphiques... Je ne le formule pas comme ça, mais c'est ce que je fais. Et effectivement mon rapport au rythme, il est complètement utile. J'ai fait aussi une performance avec un collègue qui a un ensemble de Batucada brésilienne ! Mais je n'ai pas fait de danse brésilienne ! J'ai fait une espèce de... Je ne sais pas, un truc très contemporain, mais qui est très jazz à la fois dans la manière de mettre en jeu un corps rythmique, dans la manière de mettre en jeu un dialogue entre la musique et la danse. Tout le travail que j'ai fait avec Thierry Lhiver, donc les deux créations que j'ai faites avant de fermer la compagnie, donc avec un musicien...

Vivien Visentin : Le Crépuscule du Nénuphar c'était ça ?

CG : Oui. Thierry Lhiver. C'est un tromboniste. Les gens qui venaient me voir parfois à la sortie du spectacle, me disaient : « Je ne vois pas trop où est le jazz, je ne veux pas vous vexer mais pour moi c'est quand même très contemporain ». Et moi ça me faisait rigoler parce que pour moi pas du tout. Alors c'est sûr, je ne fais pas des *step ball change* et je ne fais pas des trucs à la Alvin Ailey... Mais je leur répondais d'ailleurs : « ça c'est parce

que vous ne connaissez pas... ». Parce que vous n'avez pas les grilles de lecture. Autrement, moi je sais pourquoi, je suis complètement dans mon sujet. Donc oui, évidemment, je ne peux pas laisser tout ça derrière moi. Mais là je ne suis pas militante de la danse jazz ici, je suis militante de la danse. Quand je vais dans des réunions publiques, on ne sait même pas quelle danse je pratique d'ailleurs, tout ce qu'on sait c'est que je suis professeur de danse au conservatoire. C'est au-delà des esthétiques et que c'est salubre !

VV : Je rebondis... quand tu dis « je ne fais pas des *step ball change* sur scène » ... La forme ça t'intéresse peu finalement dans la création ?

CG : Non alors non ! 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 faisait 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 ? Et j'ai fait plusieurs années d'ateliers et en particulier les 5/6 années avec Thierry Lhiver où on a fait beaucoup d'ateliers de relations musique/danse. J'ai fait beaucoup d'ateliers avec des tout publics et en particulier des pratiquants qui venaient d'autres danses que de la danse jazz d'ailleurs. J'étais mandatée pour faire des ateliers découverte, un peu sensibilisation à la danse jazz sur deux heures. Donc c'était clair que je n'allais pas leur apprendre à faire des *step ball change*, ça n'avait aucun sens. C'était se dire : « comment en deux heures, on peut approcher... ». J'ai fait beaucoup ça avec des lycées ici, en Normandie. Je suis allée au Havre, je suis allée à Falaise, avec des lycéens dans des cursus où ils ont de la danse. J'ai eu quelques séances d'ateliers de sensibilisation. Je ne fais pas de *step ball change*. Par contre, je me suis beaucoup interrogée sur ça. Et donc au fur et à mesure que j'engrangeais ces ateliers et que je voyais comment réagissaient les publics, je voyais bien qu'il se passait quelque chose dans ces corps : il y avait une forme de justesse quand même, par rapport à ce que moi j'estimais être une corporéité jazz. Mais à la fois il manquait quelque chose quand même. Et c'était très intéressant parce que j'ai eu plein de témoignages de gens qui suivaient les ateliers : « Si c'est ça la danse jazz ça me donne envie d'aller en faire » ou « c'était génial parce que je crois que j'ai compris quelque chose du jazz, enfin j'ai eu la sensation d'approcher un univers, de

manière assez rapide, sans être dans l'apprentissage d'un langage vraiment, mais d'approcher un certain état d'être ». Pour moi, c'était super ! Je me disais « Je touche quelque chose quand même ». Donc les propositions que je fais elles vont vraiment chercher le fond, elles vont vraiment chercher l'état, elles vont chercher l'état de corps. Mais il manque quelque chose. Et au bout de plusieurs années comme ça, 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. J'aimerais bien écrire quelque chose à ce sujet, parce que vraiment maintenant j'ai pas mal de recul. Ça fait bien une dizaine d'années que je fais ces ateliers ! Je pense vraiment qu'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. Et c'est ce qui rend d'ailleurs les choses très complexes. Parce que je pense que ça, ça s'acquiert par immersion, plus que par tout autre moyen. Je pense qu'on a développé un art de l'atelier mais en même temps, ça ne se substituera jamais au fait de traverser des compagnies, d'être en prise avec des chorégraphes, de traverser des répertoires. J'observe avec bonheur qu'aujourd'hui, beaucoup de gens s'emparent de la question du répertoire. Ce n'était pas encore le cas il y a dix ans ! Et je pense que ça c'est très bien, si tant est que ce soit fait avec intelligence... Enfin ça, je ne juge pas, je n'en sais rien. Mais en tous cas je pense qu'il reste un gros travail à faire sur ce point et ça c'est quelque chose aussi que j'aimerais bien faire. Je pense qu'il y a un gros travail à faire sur les analyses d'œuvres. Je pense que c'est une des façons de recréer cette forme d'immersion, en tous cas de traverser des répertoires, de les comprendre, de les absorber dans son corps, et les laisser nous traverser. Il faut que le corps ait emmagasiné toutes ces écritures pour pouvoir les dépasser, se les approprier et en faire quelque chose de neuf !

VV : C'est quelque chose que je partage énormément, et en même temps c'est vrai que ce discours n'est pas commun non plus. La forme questionne...et ce n'est pas toujours

nuancé. J'entends bien dans ton discours cette double problématique : on en a quand même un peu besoin, mais « pas que ».

CG : Ça m'a toujours frappée – parce que j'ai eu la chance de les connaître et de les entendre aussi – deux personnalités quand même : Matt Mattox et Donald McKayle, qui ni l'un ni l'autre ne voulaient cette étiquette de jazz ! C'est extraordinaire ! Des gens qu'on reconnaît comme nos maîtres, ils 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 - en reprenant Jack Cole d'ailleurs, c'est lui qui s'est approprié quelque part la posture de Jack Cole – 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 de l'intégrer là... Moi j'ai envie de pouvoir naviguer dans les styles et m'approprier tout ce qui m'intéresse et de le faire mien ! ». Ce sont un peu les mêmes problématiques à chaque fois qu'il y a des artistes qui fondent des techniques.

Et qu'est-ce qui se passe ? Il se passe qu'à un moment donné, tu as un artiste qui invente, pour être un peu rapide, une manière particulière de bouger et qui a envie de former des danseurs pour danser sa danse. Donc il fonde une technique. Et après, il ne faudrait surtout pas y toucher ? Alors que les fondateurs d'une technique, pourquoi ils fondent une technique ? Ils fondent une technique parce que c'est en prise avec leur projet artistique. Donc ils créent une technique...

VV : ... Pour répondre à ce besoin !

CG : Mais c'est tout ! Donc après, ce n'est plus leur affaire, mais ceux qui s'en emparent, c'est comme une espèce de religion ! Il faudrait se mettre à quatre pattes devant et ne plus y toucher ! C'est exactement pareil avec le modern jazz quelque part. C'est la même histoire. Qu'est-ce qui s'est passé ? Il y a eu un Jack Cole, mais aux États-Unis il y a Luigi, c'est encore autre chose, il y a plusieurs techniques. Mais nous en France on connaît que Mattox quelque part, et ce qu'on pratique sont des dérivés. Chez Rick, c'était un peu différent, c'était Frank Hatchett, les artistes afro-américains, Talley Beatty, Alvin Ailey, ils ont été abreuvés à ça, que ce soit Géraldine Armstrong, Rick Odums... Mais quand même, en France, c'est Mattox qui a émergé. Mais pourquoi ? Parce qu'il est venu vivre ici. Donc il a formé un tas de gens qui sont passés par son travail. Mais lui, jusqu'au bout, il n'avait pas envie. Et à chaque fois qu'il y avait des tables rondes, ce n'était pas

du tout son problème et d'ailleurs il ne s'est jamais impliqué dans quoi que ce soit, par rapport à la naissance de la danse jazz en France. C'est comme si ce n'était pas son sujet. Ça me pose vraiment question. Pourquoi on ne s'autorise pas à faire ce que les artistes pédagogues qu'on vénère comme nos maîtres, eux-mêmes ont fait ! Alors qu'ils devraient nous inspirer par leur posture plus que par leur travail. De la même manière que les peintres ! Qu'est-ce qu'ils font les peintres ? Ils commencent par faire ce qu'ont fait leurs aînés parce qu'on part tous de quelque part. Mais qu'est-ce qu'ils font après ? Ils cassent tout ! Mais ils gardent... En général, soit précisément ils bâtissent une posture en rejetant complètement ce qui a été fait avant eux, soit ils trouvent leur forme dans une sorte de continuité, mais c'est une continuité de transformation ! Et dans le jazz c'est ça. D'ailleurs Christian Bethune a très bien écrit sur ce sujet, que ce soit sur le jazz ou le hip-hop d'ailleurs. Il parle très bien de ça : la culture afro-américaine est, comme la culture africaine, une culture de traditions orales. C'est-à-dire que la tradition ce n'est pas quelque chose qu'on vénère et qu'on ne doit pas toucher et qui doit rester inchangé. C'est quelque chose de très vivant, qui se transforme en permanence ! Et les cultures qui envisagent les traditions comme un objet de musée – précisément 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, de la création et de la pensée. C'est-à-dire que nous n'avons pas des griots, nous avons des livres. 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 un peu ce qui nous vient d'avant. Et moi, j'ai plutôt envie d'être inspirée par une posture que par une forme. Par contre pour moi c'est très important de me dire que si je me revendique du jazz, il faut savoir ce que c'est quand même. Il faut avoir un tout petit peu plongé dedans et être capable d'avoir une posture par rapport à ça, de dire : « ça ce sont plutôt mes racines, c'est ce qui m'intéresse ». Je te rejoins sur le fait que l'esthétique c'est une certaine manière d'être au monde, oui, je pense. Mais moi je ne m'empêche pas d'aller faire des somatiques, d'aller baigner dans des milieux contemporains, d'aller faire des performances qui n'ont rien à voir avec le jazz. On vient me voir à la sortie en disant « mais d'où tu sors ? Qu'est-ce que tu fais ?

C'est quoi cette danse ? ». Parce que en effet, ce n'est pas visiblement reconnaissable comme du jazz dans la forme, mais quelque part les gens sentent bien qu'il se passe quelque chose qui est un peu différent. Je ne peux pas l'expliquer plus parce que je ne me vois pas danser, je ne peux pas l'analyser de l'extérieur.

Ce qui ne répond toujours pas à ta question du vocabulaire...

VV : Si en partie... mais c'est précieux la vision que tu portes largement sur ça parce que – peut-être que ça ne répond pas directement à la question du vocabulaire – mais tout ça c'est lié ! Quand tu parles de l'écriture, je me dis qu'il y a forcément un lien aussi à ça dans nos sociétés occidentales, ce rapport à l'écriture. On parle aussi de langage dans la danse donc je pense qu'il y a quelque chose de commun dans tout ça et qu'il y a du lien. Et ce qui m'intéresse aussi dans ton propos, ta pensée, je te le redis, c'est que je suis persuadé que c'est comme ça qu'on peut avancer ! Et toi tu en es déjà convaincue !

CG : Oui, c'est sûr... Je suis un peu triste parce que je vois bien que ça n'évolue pas tellement. La danse jazz est en train de devenir une danse un peu comme la danse classique d'ailleurs... ? Une danse académique, qui forme des danseurs, contrairement à ce que j'ai écrit dans mon mémoire d'ailleurs ! Force est de constater qu'on forme des danseurs, même s'ils ont à déconstruire beaucoup de choses quand ils partent faire du contemporain. Mais en tout cas, ça forme des danseurs qui tiennent debout, qui sont assez adaptables et versatiles quand même... Il faudrait que je suive d'un peu plus près ce que deviennent des jeunes qui passent par le Pôle Sup' ou autres, des structures dans lesquelles j'ai enseigné, pour ne pas dire des gens que j'ai eus comme élèves et auprès de qui je distille, ce qu'ils en font, comment ils s'en emparent, je n'en sais rien. J'aimerais pouvoir me dire qu'ils en font quelque chose ! Mais ils en font peut-être quelque chose dans un tout autre domaine ! Je ne sais pas si tu te souviens, si tu as connu toi, Arthur Harel ?

VV : Oui ! Au CCN de Marseille ?

CG : Je me souviens d'Arthur, il est rentré chez Rick il avait 15 ans. En jazz en tous cas il était en cours avec moi. Je l'ai récupéré en pleurs à la sortie de pratiquement tous les cours. C'était le seul garçon dans une classe de filles qui venaient toutes de la danse classique. Lui, il ne savait pas faire une première position, il ne savait pas faire un plié, il ne savait même pas ce qu'était une tenue de danse appropriée ! Je crois que le peu de

temps où j'ai eu des ateliers d'improvisation/composition, c'est la classe dans laquelle était Arthur d'ailleurs. Et je me souviens qu'il était très avide de questions, d'expériences...Je ne dis pas que j'ai fait de lui un chorégraphe mais je me dis qu'il a peut-être vécu quand même des choses et qu'il a absorbé des choses qui ont participé de près ou de loin un peu à sa construction ? Ce n'est pas mesurable, je n'en sais rien. Mais je me dis maintenant de manière beaucoup plus large – et sur les terrains sur lesquels je suis maintenant, y compris avec des amateurs - c'est de la pratique de la danse, c'est aussi une manière de se construire comme individu, de pouvoir trouver des formes d'expression. Et moi, au-delà du jazz, j'œuvre à ça. De me dire que la danse, comme toutes les pratiques artistiques, dans un monde quand même compliqué, se dire qu'il y a ces espaces disponibles pour être soi-même, pour porter un certain regard sur le monde, pour apprendre à être en groupe. Qu'est-ce que c'est prendre sa place dans un groupe ? Et je trouve que le jazz, en ça, est une discipline formidable.

VV : Bien sûr, c'est le cœur !

CG : Mais justement, qu'on ne cultive pas suffisamment la dimension collective ! Et je trouve qu'il y a un très fort potentiel dans cette danse justement. Pour penser le rapport de l'individu au groupe.

VV : Fédérer, totalement.

CG : Et ça, ça m'intéresse beaucoup en ce moment !

VV : Tu as plein de choses encore à faire, tu as plein de questionnements encore pour les années à venir !

CG : Mais pour en revenir à la question du vocabulaire, parce que quand même c'est intéressant cette question du langage, des noms, de ces dynamiques énergétiques qui se créent derrière ça, de la musicalité, du mot... Et ça, ça fait aussi partie des imaginaires et des représentations qui se créent autour. Ça participe de ce qui fait l'identité d'une danse, c'est aussi tout ce qui s'échange de manière verbale.

VV : Oui, c'est ce que tu dis dans ton mémoire, le bain culturel ?

CG : Oui c'est ça ! quand tu le dis en français ou tu le dis en anglais, ça ne sonne pas pareil. Et je pense que ça, ça dit quelque chose, enfin ça y participe en tous cas.

VV : Là où j'en suis, c'est une des parties dans le mémoire. Est-ce qu'il faut traduire ? Pédagogiquement, est-ce que ça peut faire comprendre des choses ? En même temps est-ce qu'on a besoin de traduire pour comprendre ? J'ai trouvé des choses qui expliquent que finalement on n'est pas obligé de comprendre pour que ça fasse sens. Parce que ça passe par d'autres choses. Effectivement : la rythmicité, dans les mots, la façon de les dire...

CG : Et l'incorporation aussi ! Parce qu'on a un langage avec les mains, et puis avec tout le corps, quand tu dis un mot. Il y a des études qui ont été faites. Je crois que c'était Hubert Godard qui me racontait ça mais je saurais plus dire d'où il a tiré ça, ce n'est pas lui qui l'a inventé bien évidemment. Mais il y a des expériences qui ont été faites de filmer des gens qui parlent – parce qu'on parle tous plus ou moins avec nos mains, ou on a une expressivité du visage, enfin il y a une gestuelle. Il y a une danse de la parole quelque part. Et donc il y a des expériences qui ont été faites comme ça où les gens étaient filmés et après, en passant au ralenti, ils ont établi que le geste précède toujours l'énonciation, la phrase, le mot... Ça participe de ce qu'on comprend aussi, indépendamment de ce qui est dit, il y a un sous-texte, un autre niveau de langage. Et d'ailleurs, c'est bien aussi pour ça qu'on comprend peut-être mieux ou différemment quand on est par Skype, que je n'ai pas d'ailleurs tu l'as compris ! Mais effectivement, ces manières de communiquer où on peut se voir, parce qu'il y a aussi ces niveaux que l'on n'a pas quand on est juste comme nous en conversation téléphonique... Et donc je pense que quand on est dans un cours aussi ! Quand on parle il y a aussi cette dimension, qui est une dimension énergétique. Quelle énergie on porte et comment... Et ce niveau de langage il est d'ailleurs très important dans la pédagogie ! Parfois il y a des profs qui contredisent ce qu'ils disent par ce qu'ils véhiculent par leur corps. Quelquefois il vaudrait mieux ne pas parler presque parce qu'il y a une justesse plus grande. Mais en tous cas dans la manière de dire un mot il y a aussi cette dimension, à la fois de la gestuelle et à la fois de la musicalité, de l'énergie, de ce qu'on va mettre dedans. Et ça bien sûr c'est intéressant. Avec les enfants, alors des fois ce n'est pas traduisible ou il ne vaut mieux pas le traduire, genre *mess around*, mais par contre *snake*, tout ça je le traduis parce que ça leur fait apprendre des mots en anglais donc ça c'est super. Donc je leur écris au tableau – j'ai demandé un tableau dans ma salle de danse. Ils font un petit peu d'anglais déjà donc c'est bien, ça leur fait travailler un peu de vocabulaire. Je leur dis aussi pourquoi on le dit en anglais et non en français. *Snake* par exemple, ça permet quand on traduit de comprendre, la sinuosité du mouvement du

serpent. Tout à coup, on a un langage qui est très imagé donc ça serait dommage de s'en priver.

VV : De se priver aussi de l'imaginaire...

CG : Et de ce que ça veut dire... Mais en effet oui, on peut s'en passer. Mais par moment, je trouve que ça soutient bien quand même une certaine représentation du geste et de la qualité qu'il doit avoir. J'avais fait un atelier à l'époque, il y a peut-être 15/20ans au moins, c'était un atelier dans les trois disciplines d'ailleurs mais en classique c'était Ariane Delarbre. Et j'avais trouvé super son travail, elle avait fait tout un travail justement autour des mots de la danse classique. Et moi qui ai fait beaucoup de danse classique, je n'avais jamais pensé comme ça. Et de dire : « quand on dit glissade c'est dans l'idée de glisser, qu'est-ce qu'on met à l'intérieur de ça, etc. ». Elle avait fait tout un atelier d'improvisation pour réinvestir les mots. Piqué, quand on dit piqué, à quoi on pense dans le quotidien, et quelle qualité on met derrière ça...quand tu as compris ça, tu ne fais plus un piqué de la même façon.

VV : C'est sûr.

CG : Je trouvais que c'était très intéressant sa manière de réinvestir, de redonner du sens au mot et à ce qu'il porte comme geste quotidien, comme imaginaire et comme qualité. C'est-à-dire, quelle qualité dynamique on met derrière piqué, derrière glissade, derrière jeté, derrière frappé... Enfin tous les mots de la danse classique. Et comme trajet dans l'espace aussi parce qu'il y a tous ces critères Labanien, de trajets directs ou indirects. Quand tu piques tu ne vas pas faire des circonvolutions, tu vas au plus court, paf. Il y a aussi tout ça. Et en jazz quand tu fais le même travail c'est pareil, enfin, ce sont d'autres imaginaires. Alors ça renvoie à toutes les danses animalières. Mais c'est pareil, on a perdu le lien avec ça. Mais c'est de réinvestir peut-être ces imaginaires des danses animalières. Alors comment on peut créer peut-être de nouvelles danses animalières ? Avec cet imaginaire des danses animalières on peut créer tout un langage... Ce n'est pas les mêmes...Je trouvais que potentiellement il y avait certainement un travail à faire à partir de ça, parce que on se rend compte que le vocabulaire de la danse classique ou le vocabulaire de la danse jazz, ça ne renvoie pas aux mêmes univers.

VV : Totalemement oui.

CG : Sauf que nous aussi on fait des piqués...Mais en soit, il faut se rendre compte qu'on emprunte beaucoup à la fois la danse classique et aux techniques modernes qui sont encore d'autres choses. Mais si on prend vraiment ce qui vient des danses jazz, on est à la croisée. Les mots nous disent ce métissage. On a tous les mots qui renvoient aux danses animalières, on a des mots qui renvoient plutôt aux techniques classiques et modernes, et puis on a les mots qui renvoient aussi aux claquettes, avec des mots où on ne sait pas trop ce que ça veut dire des fois, c'est juste rythmique. Mais c'est intéressant par le son. Mais je me disais que je n'ai pas traité ces questions mais en effet c'est un beau sujet parce que je pense qu'il y a vraiment...

VV : Matière ?

CG : Il y a matière oui, c'est un sujet intéressant.

Extrait d'entretien avec Jacques Alberca

Entretien téléphonique du 9 mars 2020

Vivien Visentin : [...] Tout mon questionnement est autour de la terminologie en danse jazz et quel lien il y a avec la créativité. Est-ce que toute cette terminologie et ce vocabulaire codifié jazz, est un frein ou un levier à la créativité ? Dans cette réflexion, il y a la question pédagogique mais aussi la question de la création. Jacques, tu t'es intéressé à la pédagogie et tu as aussi cette casquette de chorégraphe, car tu as eu une compagnie dès les années 70. Il me semble que ton propos était contemporain mais avec du vocabulaire jazz. J'avais donc envie d'échanger avec toi autour de cette problématique.

Par rapport au Diplôme d'État, que tu as beaucoup suivi dans sa mise en place, est-ce qu'au départ il y a eu une volonté de trouver une terminologie commune, de s'accorder ?

Jacques Alberca : Alors avant de te répondre oui ou non, avoir une terminologie par rapport à un enseignement ça me paraît, non seulement évident, mais essentiel ! Parce que la terminologie c'est un 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. Quand tu demandes un développé, c'est un développé, c'est quelque chose de précis. Tu ne peux pas dire aux gens « non, c'est d'abord le genou plié puis... ».

Et effectivement, quand le diplôme d'état s'est mis en place, il a fallu non pas que l'on revoie, mais que l'on voie, de façon très claire, les uns et les autres, ce que l'on mettait sur chaque mot, sur chaque terme, et que l'on soit d'accord. On avait un travail entre Rick, avec Matt Mattox, Loringett....

VV : Ce travail de mise en commun a été simple ou il y a eu des choses où vous n'étiez pas du tout d'accord ?

JA : Dans l'ensemble c'était assez évident. De ma part, il y a quelque chose qui m'a assez étonné, (je ne sais pas comment on l'appelle maintenant, si c'est toujours comme ça) c'est le *flick*, le *flick ball change*. Je n'ai jamais appelé ça *flick* j'ai toujours appelé ça *kick ball change*. J'ai été étonné, mais finalement on est en démocratie. Nous n'étions pas

beaucoup, parce que dans ces cas de figure, il y a toujours que peu de gens qui sont libres pour travailler et affirmer des choses. Il y avait une majorité qui était pour le *flick*, ce n'est pas un gros problème dès l'instant où l'on définit tous, plus ou moins, de la même façon et qu'on arrive au même but. D'abord parce que la terminologie spécifique au jazz elle est américaine, elle n'est pas française. Il n'y a que la terminologie de danse classique qui est française, et elle est française de façon internationale.

VV : Au même titre, la terminologie jazz, est-ce qu'on l'utilise de la même façon partout dans le monde au même titre que la terminologie française ? Est-ce qu'on utilise par exemple *flick ball change* partout dans le monde ?

JA : Le vocabulaire jazz que j'ai appris c'était avec des américains. Ma génération a travaillé avec des américains, donc oui bien sûr ! A moins qu'après elle ait évolué ! Tu as dit quelque chose qui m'a semblé être très intéressant, en te posant la question de est-ce que c'est un frein ou un levier ? Moi j'aurais tendance à dire que c'est les deux !

VV : Oui, c'est la problématique de mon mémoire mais effectivement ça peut être les deux !

JA : Il faut le prendre comme ça ! Sinon une terminologie c'est vraiment l'encerclement, l'enfermement. Tu ne sors pas du vocabulaire ! Par rapport à ce que j'ai pu mettre en place au niveau création, j'étais en même temps dans le jazz et en même temps dans quelque chose de contemporain...et heureusement ! Les 20 dernières années où j'ai travaillé en tant que pédagogue, j'ai toujours dit aux élèves que la terminologie c'est un moyen et non une fin. Autant la terminologie peut être très utile sur le plan de l'apprentissage, autant au niveau de la créativité et de la création, oublions ! Oublions !

VV : Pour toi ce n'est pas forcément nécessaire de voir sur scène une forme connue de pas ? Pour toi ce n'est pas essentiel ?

JA : 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 ! Par exemple, est-ce que tu étais dans la salle après ta pièce, quand on a dansé à Reims avec Anaïs Rouch ?

VV : Oui, j'ai vu.

JA : Je ne sais pas si Anaïs a fait une œuvre de jazz. Je n'en ai complètement rien à faire de ça ! En revanche, il me paraît évident que le peu que je pouvais encore bouger, c'était un corps de jazz.

VV : J'en suis intimement persuadé, mais certains ont besoin de voir des formes connues pour identifier une chorégraphie comme jazz ou pas.

Comment ça s'est passé par rapport à ta compagnie ? Est-ce qu'on te rangeait dans « compagnie jazz », parce que tu étais un pédagogue jazz reconnu ? Ou alors on ne te mettait pas du tout d'étiquette ? Tu avais du recul sur ce qu'on pouvait penser de ta compagnie ?

JA : J'ai monté des pièces qui n'étaient pas définissables et qui pouvaient déranger les aficionados du jazz (d'ailleurs ça m'a été envoyé). 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. J'adore la musique contemporaine, j'adore la peinture, la sculpture, l'architecture, donc je me sens contemporain, même à l'âge que j'ai. Quand je dis contemporain, ce n'est pas les années 70, car la danse contemporaine des années 70 n'a plus rien à voir avec la danse contemporaine d'aujourd'hui !

VV : Bien sûr ! Quand tu disais à l'instant que ça pouvait déranger certains du monde du jazz...

JA : On va appeler ça les jazziers !

VV : Les jazziers ! Selon toi, qu'est-ce qui pouvait les déranger dans tes créations ? Est-ce que c'étaient les sujets ?

JA : Ce qui pouvait déranger ce sont d'abord les thèmes. Ça me pose, en fin de carrière, la question suivante : quelle est la place du jazz finalement dans l'art de la danse ? En considérant que dans l'art, la danse est déjà en bout de course. Il y a trois ans le CND m'avait demandé d'animer 48 heures autour de mon parcours. J'avais proposé de faire deux pistes, une piste sur la créativité et la création, et une piste sur la pédagogie. Quand j'ai travaillé sur cette piste de la création, que je reporte toujours dans le contexte social et professionnel de l'époque, parce que c'est très important, je me suis aperçu que dans les années 60 il n'y avait pas du tout de compagnie de jazz. Dans les années 70, il y en avait très peu, il y avait peut-être Matt. Rick n'était pas là ou alors fin 70. Par contre, dans

les années 80, on a vu éclore des compagnies de jazz. Certaines qui affirmaient leur caractère esthétique et culturel, et d'autres qui s'en échappaient, qui allaient ailleurs et qui n'arrivaient pas à utiliser les caractéristiques du jazz pour pouvoir s'exprimer. Donc il a fallu attendre les années 80. Jusque là, ma génération, elle a été, en jazz, uniquement dans le divertissement ! Même s'il y avait eu des créations, il s'agissait de créations divertissantes. Je me souviens des quelques compagnies à la fin des années 70 (que je ne nommerai pas), où c'étaient des entrées, des sorties de deux ou trois danseurs et des ensembles de 6 danseurs. Mais ça ne disait et n'exprimait rien, sinon le plaisir de danser – ce qui est déjà pas mal – mais c'est tout. Ça n'avait pas d'autres objectifs. Depuis le début où j'ai commencé mes chorégraphies, je devais avoir 25 ans, c'étaient déjà des sujets lourds. C'était pour dire quelque chose parce que j'avais des choses à dire. Au moment où je n'ai eu plus rien à dire, je n'ai plus rien dit. Ou je l'ai dit autrement, dans un autre domaine, mais pas en m'exprimant. C'est vrai que les sujets que je pouvais employer en création, n'étant pas dans le divertissement, ça questionnait ! Alors qu'en tant que danseur de jazz et en tant que professeur de danse jazz, c'était vraiment du jazz ! Il n'y avait pas de problème, et on ne se posait pas des questions de domaines intérieurs ou de pensée philosophique. Dans les cours, on avance. Par contre, au niveau création, c'était des choses que j'avais à dire. Effectivement, c'était très perturbant pour le monde de la danse. Par exemple le monde de la presse a très bien fonctionné.

VV : Tu as dit à plusieurs reprises des « compagnies jazz », éclosion des « compagnies jazz » ... Pourquoi elles se caractérisent de « compagnies jazz » ? Est-ce que c'est parce qu'elles sont portées par quelqu'un qui est identifié du monde du jazz ? Pour certaines compagnies, le côté esthétique jazz est présent et parfois ça peut être plus « flouté » au niveau de la spécificité. Mais puisque c'est porté par quelqu'un de renommé dans la danse jazz, et souvent des pédagogues jazz par ailleurs, on l'estampille quand même « compagnie de danse jazz ».

JA : Tout à fait.

VV : Ça me questionne, j'ai l'impression que ce n'est pas tant ce qu'on fait dans la compagnie qui nous définit. Si on a déjà une reconnaissance en tant que pédagogue, dans le milieu du jazz, on peut assumer que notre compagnie soit jazz. Même si finalement à l'intérieur ce n'est pas définissable.

JA : 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. J'ai été formé en classique et en jazz. Et pas avec des moindres puisque c'étaient des américains qui arrivaient en fin des années 50 début des années 60. C'est cette danse, cet état de corps qui m'ont vraiment intéressé, et qui m'a convenu. Mais c'est devenu mon outil. Mais au niveau de la création, je ne me posais pas la question de savoir si c'était jazz ou pas. Ça, c'est un regard rétréci de la façon dont on accepte une œuvre d'art. La danse c'est de la danse !

VV : Totalement. Pour ma part j'enseigne, j'ai aussi ma compagnie, et c'est vrai que régulièrement le sujet se pose : est-ce que c'est une compagnie jazz ? Je fais appel à des interprètes qui ont une formation jazz, je suis jazz, donc a priori ça va être des réponses corporelles et des états jazz. Mais définir si ma pièce est jazz, ça me semble impossible à dire.

JA : C'est ridicule ! On ne peut pas définir. Je ne vois pas pourquoi on devrait définir. Si tu as un sujet à développer, quelle est l'importance si c'est jazz, classique, contemporain ou folklorique ? C'est restrictif ça, c'est vraiment un manque de liberté épouvantable. Si j'ai besoin d'une partie folklorique dans ce que j'ai à exprimer, je prends une partie folklorique ! J'ai travaillé avec Nina Companeez au début des années 70 où elle faisait un film sur le Moyen-Âge. Elle m'avait demandé de faire des danses rurales et des danses bourgeoises. Ce n'était pas mon domaine et je n'ai pas fait du jazz ! J'ai essayé, avec mes connaissances, de rentrer dans ce qu'on me demandait, et dans l'esthétique de ce qu'on me proposait de faire.

VV : Totalement.

JA : On parle de création mais par contre au niveau de la pédagogie et de l'enseignement, évidemment que la terminologie est importante. Parce que l'on n'enseigne pas n'importe quoi ! Quand on enseigne une danse et un état de corps, cela doit émettre ou insuffler une culture particulière. Ce que je peux regretter ces dernières années, c'est que lorsque tu ouvres une porte d'un cours de danse, tu ne sais pas si c'est un cours de jazz, de contemporain ou même de classique. Je ne dis pas qu'avant c'était mieux, ou que maintenant c'est moins bien, ce n'est pas ça ! Mais dans les années 60 jusque dans les années 80, quand tu ouvrais les portes d'un studio, quand c'était un cours de classique, il y avait la musique classique, un professeur classique et des exercices classiques. Tout

était dans l'esprit de la danse classique romantique et en jazz, c'était la même chose. Le feeling était là, si tu n'avais pas le feeling, ce n'était pas possible ! Enseigner, c'était enseigner le jazz qui correspond à un état de corps et à une culture. C'est aussi fabriquer des gens qui vont danser en leur donnant les moyens et les outils de danser. De manière générale, un regard sur l'anatomie et sur les capacités physiques et individuellement ensuite, de façon très singulière, car chaque élève est différent.

VV : Tu te posais la question de la place du jazz qui arrivait en bout de course dans l'art de la danse... Est-ce que tu voulais rajouter des choses ?

JA : Je l'ai suffisamment dit à toutes les époques, je ne me suis pas gêné... Ce que je peux me poser comme question : « peut-être que la danse jazz n'est faite que pour le divertissement ». Quoique, maintenant, même pour le divertissement, la danse jazz n'est plus tellement là, puisque la danse de rue a pris le pas. A chaque fois que des émissions, qui pourraient être l'équivalent de ce que j'ai pu faire moi à ma génération dans les années 60 et 70, ça n'a rien à voir ! Les états de corps sont complètement différents.

VV : Tu disais que la terminologie en pédagogie ça faisait partie d'un bain culturel. Quand tu travaillais avec tes danseurs en compagnie, est-ce que ça pouvait être un moyen de transmission, ou tu ne faisais pas du tout appel à cette terminologie ?

JA : Oui. 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. Ça se passait beaucoup comme ça. Je n'avais pas suffisamment de moyens pour pouvoir me mettre en répétition et attendre que ça vienne. Par contre, je me suis donné les moyens pour que mes danseurs puissent avoir ce que j'ai toujours mis en avant, c'est la théâtralité de la danse. Soit au niveau de la mise en scène, de la scénographie, soit de l'interprétation. Ça ne m'intéresse pas quelqu'un qui lève la jambe aux oreilles et qui fait 15 tours. Ça ne me touche absolument pas. Il faut que le danseur ait une partie de comédien en lui. Ça me paraît très intéressant et ça m'a toujours paru important. Les danseurs se forment en permanence avec miroir ou avec des sensations personnelles. Ils sont très fermés sur eux-mêmes. Ils sont très à l'écoute d'eux-mêmes et très peu à l'écoute de ceux qui les entourent. Comme je travaillais avec des thématiques très précises, j'avais travaillé à

partir d'improvisations théâtrales que j'ai utilisé après dans leur danse. Je savais pertinemment ce que je voulais mettre en scène et j'ai fait travailler les danseurs avec une comédienne... Mais pour revenir à la notion de jazz dans ce que je leur demandais, ils étaient dans les cours. Donc ça coulait de source.

VV : La théâtralité dont tu parles me fait penser à « la sagesse du danseur » de Dominique Dupuy. Il écrit, que nous n'avons pas ce mot en danse, et il parle de la « dansée ». Dans ton parcours de danseur, tu as été beaucoup formé à la technique Dunham. C'est ton parcours premier ?

JA : Oui parce que j'ai travaillé avec Gene Robinson qui lui est un danseur de chez Dunham.

VV : La terminologie est-elle très présente dans cette technique ?

JA : Oui, ça fait partie de la technique de jazz. Comme on l'a dit précédemment, tu as la terminologie de la danse en général, qui est du vocabulaire classique. Mais ensuite il y a des termes qui peuvent se traduire qui soient autant de pas basiques, que d'isolation, de marches ou de sauts d'ailleurs. Il y a des termes qui viennent des technique modernes.

VV : Tu évoques la traduction, est-ce que ça t'importait de traduire la terminologie quand tu enseignais ? Ou justement tu t'interdisais de le faire ?

JA : Non, je ne m'interdisais pas de le faire, au contraire, je la traduais. Parce que j'ai travaillé pendant trois ou quatre ans avec Gene Robinson. C'était un black. Et à la fin d'un cours, je me suis vu traverser la salle, comme on peut faire à la fin dans une variation. (A l'époque on faisait des variations, on ne faisait pas des enchaînements de pas. Un enchaînement de pas, c'est un enchaînement qui peut se faire sur n'importe quelle musique. Il suffit qu'il y ait le même tempo. Tandis qu'une variation, et surtout à cette époque, c'était extrêmement musical. Tu ne pouvais pas faire une variation sur une autre musique, c'était impossible.) Je me suis vu traverser la salle en même temps que Gene la faisait. 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. Donc quand j'ai commencé à enseigner – parce que j'ai commencé à enseigner peut-être 18 ans

après avoir commencé la danse – par facilité de compréhension, je n’ai pas toujours utilisé la terminologie exacte.

VV : D’accord. Intéressant.

JA : Cela dit il y a une terminologie qui effectivement est traduisible. Par exemple, si tu fais des diagonales de marche lentes, médium, ou en courant... tu ne vas pas dire on va faire un *jazz walk* ou on va faire un *jazz run*. C’est un peu stupide...tu cours simplement. C’est une course, soyons simples ! [Rires]

VV : Dans ce que tu dis, il y a un peu l’idée de jargon, que j’évoque dans le mémoire ! Est-ce que parfois il n’y a pas aussi un peu d’entre-soi avec la terminologie si elle est poussée à l’extrême.

JA : Non mais je peux aussi comprendre ! Ça c’est personnel. 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 !

VV : En pédagogie, tu dis qu’on doit voir et sentir que c’est un cours de jazz. Et de fait cette terminologie doit être présente. Mais est-ce que pour toi la terminologie, au sein du cours de danse, doit exister pour ce qu’elle est en tant que tel ? Ou, grâce à cette terminologie, on va acquérir un état de corps jazz ?

JA : 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. Qui plus est, si la personne qui ne s’y prend pas très bien, tu peux la questionner en lui disant, « le *worm* c’est un ver, est-ce que tu as vu un ver se déplacer ? comment se déplace-t-il ? Il faut faire travailler l’imaginaire et ça amène à une qualité de mouvement.

VV : Bien sûr. Par rapport à cette terminologie, deux positionnements. Soit c’est en essayant de développer des états de corps jazz qu’on va arriver finalement à une forme codifiée ou connue. Soit, à l’inverse, on va partir de cadre connu pour, par exemple dans un *ball change*, faire ressortir cet état d’urgence, cette rythmicité. Parfois je me demande

à quel moment la terminologie doit intervenir pour que ce soit vraiment un levier et non un frein. Est-ce qu'il y a un ordre à privilégier ?

JA : En danse classique, j'ai connu des professeurs assez âgés, pour ne pas dire très âgés, ne pouvant plus faire grand-chose. Mais ils étaient d'excellents professeurs, parce qu'ils avaient en même temps le vocabulaire qui correspondait à ce qu'il y avait à faire. Mais ils apportaient tout le temps la raison d'être, alors qu'ils étaient assis. Et l'élève se corrigeait avec la phrase qui était énoncée par le professeur. Il y avait tout de suite une correction chez l'élève. Mais en jazz, je ne peux pas faire ça. 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 », je ne le faisais plus. Et à la question « Jacques, le bras droit il est comment ? », je n'avais absolument pas la réponse. Je me taisais, je remettais la musique, et je refaisais. Une fois terminé, je me retournais et je disais « tu as vu ? C'est comme ça alors ».

Encore un distinguo entre le professeur et le pédagogue : Quand je parle de pédagogue je parle de formateur de formateur. 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. Alors qu'un pédagogue, non. Quand j'ai commencé à donner des cours de pédagogie, je ne donnais pas de cours pour ne pas être modélisant. Il est hors de question que je sois un modèle quelconque pour un futur professeur. Je voulais bien être un modèle pour un futur danseur mais pas pour un futur enseignant. Un professeur doit danser sa danse et savoir enseigner sa danse. C'est complètement différent. Quand je parle de la danse alors on n'est plus dans la terminologie, on n'est plus dans la forme. C'est dans les intentions corporelles, dans les sensations, dans les interprétations. Quelle danse tu as ? Comment se construit ta danse ? Comment elle se construit ? Ça fait partie de la stylistique. Je te renvoie à un livre de Laurence Louppe sur le style qui se formerait par l'époque et la société. Dans les années 60, je n'ai pas dansé de la même façon que dans les années 70, et pas de la même façon que dans les années 80. Le corps a été utilisé de façon 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.

VV : Et est-ce que tu pouvais sentir où se faisait la différence ? Est-ce que c'était au niveau de l'énergie, de la musicalité du mouvement ?

JA : Non, 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. La technique pure était plus importante. Au début des années 60, on ne te demandait pas de lever la jambe à l'oreille contrairement aux années 70. Si tu voulais encore être au devant de la scène, il fallait que tu lèves la jambe à l'oreille, sinon ce n'était pas possible. 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... Enfin moi j'étais beaucoup là-dessus.

VV : C'est intéressant. C'est riche tout ce que tu me livres... Je ne l'ai pas précisé au tout départ de notre conversation, c'est Jean-Luc Pacaud qui nous accompagne à la FDCA, qui m'a dit « Jacques Alberca il faut que tu le questionnes, il était extrêmement attaché à la terminologie ». A l'inverse, on a eu des intervenants, comme Anne-Marie Porras, qui disait ne pas du tout se préoccuper de la terminologie. C'est une autre façon de voir les choses.

JA : Oui, moi je trouve que ça sert à un langage commun. Ça sert à préciser ce que tu veux en un mot. Après si tu le veux différemment, c'est de l'interprétation. Mais après tu peux interpréter n'importe quel pas. Tu as le pas de base et ensuite tu l'interprètes. Tout un camaïeu. Moi ça me paraît être important, surtout en pédagogie.

VV : Je fais beaucoup le lien entre pédagogie et création. Par exemple, avec les nouvelles formations comme le Pôle Sup en Danse Jazz, ils sont formés en danse jazz mais pour être des créateurs de la danse jazz. Comment amène-t-on cette terminologie au sein du cours, dans le cadre pédagogique. Quels outils on donne aux élèves pour en faire autre chose ? C'est pour cela que je relie beaucoup les deux.