

CN D

« DANSER MATTOX »

Carole Bordes, Sylvie Duchesne
& Aline Laignel

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2019 - synthèse déc. 2020

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

SYNTHÈSE DU PROJET

« Danser Mattox » par Carole Bordes, Sylvie Duchesne et Aline Laignel

[recherche appliquée]

En plongeant dans la recherche sur le travail de Matt Mattox, je pensais traiter seulement son travail codifié, sa « barre », sa méthode.

Je me suis très vite aperçue que ce qui l'avait amené à mettre en place ces outils ne pouvait pas être mise à part de son œuvre. Il y a un ensemble cohérent au service de la transmission mais aussi au service de sa propre gestuelle, de sa création et de sa manière de penser la danse.

Cet ensemble indissociable constitue l'essence de son travail, l'un nourrit l'autre et l'autre répond à l'un. Ne pas prendre en compte ces différents paramètres peut éventuellement causer du tort à la compréhension de son travail.

Très vite, j'ai basé mes recherches et mon analyse sur la période pendant laquelle il a été auteur lui-même et très peu sur ses expériences d'interprète, c'est-à-dire de 1950 à 2010.

Les documents collectés sont des archives : photos, affiches, programmes, articles de presse, vidéos professionnelles et amateurs ; ainsi que des témoignages des personnes qui connaissent bien son travail, celles qui l'ont connu à une époque précise, aussi bien que de celles qui l'ont seulement croisé mais qui amènent un point de vue autre sur le contexte ou sur la perception de son travail.

Tous ces éléments seront restitués dans le web documentaire dansermattox.com.

I. LA GESTUELLE MATTOX

1) Analyse et caractéristiques du mouvement Mattox

Matt Mattox était avant tout un inépuisable créateur de mouvement. En changeant d'enchaînement à chaque cours, qu'il en donne un ou cinq par jour, il cherchait à ne jamais se répéter.

Dans ce sens Raza Hammadi nous dit : « Il était un chercheur. Il créait un nouveau mouvement à chaque fois et c'est à cet endroit-là qu'on l'attendait ». Il s'imposait à lui-même et aux danseurs cette gymnastique liée à sa perception de la musique, de l'espace et à la qualité du présent.

Voici en se basant sur les fondamentaux de Laban temps /espace / poids / flux, une analyse de sa gestuelle :

Utilisation du temps

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Héritier de la culture musicale du jazz, il est évident que Matt Mattox appréhende le temps de manière très pointue. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, il ne « colle » pas forcément à la musique. Il sait fusionner avec elle mais il va plus souvent créer une autre musicalité à l'intérieur de celle-ci.

Le corps étant un instrument musical lui-même, le temps du mouvement a son propre rythme et c'est ce qui prime, ainsi des accélérations ou suspensions sont présentes, elles empêchent le systématisme et rendent la partition extrêmement riche. Concernant les vitesses, il y a peu d'extrême lenteur mais il peut exister une extrême rapidité.

Le rapport à la musique est primordial car il s'agit de sa première source d'inspiration. Lors d'un enchaînement de fin de cours, il a des affinités avec le swing, le blues, le slow rock. Il peut être inspiré par une bossa nova, des musiques à consonances hispaniques, des percussions.

Pour ses créations, il crée par exemple sur des musiques de Vangelis, Quincy Jones, Barbra Streisand ou Count Basie...

Son écriture gestuelle étant plutôt riche et abondante, quand Mattox utilise la répétition, c'est dans le but de jouer avec la musique et les images des corps dans l'espace.

Pendant la barre, il est pointu sur le fait que le musicien accompagne au service du mouvement. Les exercices sont construits sur des carrures courtes d'un minimum de 4x8 et rarement au-delà de 8x8. Ils peuvent également compter une phrase en 6 ou en 10 si le mouvement le nécessite.

Utilisation de l'espace

Matt expliquait souvent qu'il a été très inspiré par une image qu'il avait vu dans un article de *Life magazine* des années 1950. Cette photographie avait été prise en temps de pause long et on y voyait deux lumières dessiner des lignes dans l'espace.

Il créait donc en utilisant des images qui occupaient son esprit et en projetant le dessin de la trace créée dans l'espace. Annette Jalilova, ex-femme, assistante de Matt Mattox et sculptrice, nous délivre sa perception : « Matt Mattox était un créateur de lignes pures ».

Ce qui reste souvent de la danse de Mattox, c'est l'utilisation du corps surtout de manière directionnelle et dans la segmentation. Il a en effet construit l'espace autour de l'axe vertical : la ligne droite.

Cependant, ce travail n'empêche pas l'utilisation des différents plans et donc la notion de spirale par la torsion, les ondulations, les inclinaisons initiées par différents moteurs dans le corps. Les changements d'orientation sont souvent rapides, pour ce faire il utilise le regard fovéal et très peu le regard périphérique.

Dans la kinesphère, il utilise des changements d'amplitude multiples : des petits mouvements pour accéder à la rapidité, des isolations qui peuvent s'apparenter à des micromouvements, des mouvements amples pour aller dans la grande amplitude et le déplacement. Cela crée une danse centrifuge, où on part du centre pour aller diffuser vers l'extérieur qu'il appelle « infini ».

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

On trouve peu de changements de niveaux, on reste avec un centre de gravité relativement bas, on glisse au ras du sol, un saut peut surgir et un passage au sol peut s'introduire pour un moment puis on remonte.

Dans les déplacements, il utilise souvent des parcours droits, en contrepoint on trouve de la rondeur ainsi que la spirale dans le mouvement.

Utilisation du poids et du flux

Nombres de personnes dans leur témoignage décrivent, quand ils ont vu Matt Mattox danser, un mouvement félin, sensuel et puissant.

Chez Mattox, le poids du centre du corps (tronc - bassin) est contrôlé – au contraire d'abandonné –, ce qui permet, d'une part, la détente du reste du corps et, d'autre part, d'être toujours prêt à se déplacer rapidement. Les transferts d'appuis sont agiles, moelleux et réactifs, ce qui donne cette impression de mouvement félin.

Il utilise beaucoup l'impulsion (accent vif et léger), de temps en temps les impacts (accent fort) et le balancé (flux lourd - léger). Le « lourd » sert toujours à repartir, c'est pourquoi on peut parler de tension-détente et d'élasticité, sur place et dans le déplacement.

Quand Matt Mattox parle de détente – notion importante dans sa danse –, c'est une détente musculaire qui permet d'utiliser la notion de réflexe pour atteindre un mouvement naturel et des contrastes dynamiques importants.

Le flux est rarement continu et l'éventail des changements dynamiques sont nombreux mais subtils. D'ailleurs les maîtres mots de Matt sont « accent, relax, reflex, rhythm, dynamic. Il fallait qu'il y ait ces qualités-là », rapporte Martine Mattox.

1) Une danse technique

En tant qu'interprète Matt Mattox avait une technique vraiment rare, si bien que le grand chorégraphe Michael Kidd dit que « Matt était un des 5cinqueilleurs danseurs du pays que les États-Unis aient produit, que ça soit en ballet ou autre, pas seulement en jazz. »

Jerome Robbins a dit : « vous savez, il y a seulement une personne qui fait du jazz à New York et c'est Matt Mattox. »

Sa gestuelle est donc très virtuose et composée de nombreuses difficultés techniques. Le corps du danseur doit être entraîné et construit pour y accéder mais pour Mattox, un bon danseur est avant tout un danseur qui réfléchit, capable de s'adapter et toujours en éveil.

Dans un article du magazine *Danser* écrit par Laurent Goumarre, il raconte que quand on lui a demandé d'enseigner à Oslo en arrivant en Europe, il voyait que les danseurs ne tendaient pas leurs jambes, ne savaient pas isoler les parties du corps. Il a donc commencé par un étirement très simple et il a intégré

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

des mouvements de training classique dans sa propre barre, déjà basée sur le travail d'isolation, coordination, dissociation des parties du corps.

« À partir de là, j'ai développé ma propre technique jazz sur une base classique. Mais j'ai toujours fait en sorte de ne pas transformer les personnes en machine. Mes danseurs doivent utiliser ce qu'on appelle "les réflexes". Le chat, par exemple, est la quintessence de ma technique, parce qu'il est tout réflexes : allongé sur le flanc, endormi, s'il entend un bruit, il saute et s'enfuit. C'est ça que j'enseigne, c'est ce type de réaction qui vient du cerveau. Si vous ne pouvez pas développer ça, c'est foutu. »

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

2) Le geste connecté au vivant

On pourrait facilement percevoir en observant les danseurs faisant la barre Mattox, une concentration très forte et donc une danse hermétique.

Or la technique et la concentration ne doivent à aucun moment altérer la connexion aux sensations, à l'émotion et au vivant qui nous traverse à chaque instant.

Là est la complexité de son art. Il est sans doute vrai que du temps de pratique est nécessaire pour accéder à cette aisance.

Il arrivait très souvent que Matt Mattox arrête le cours en sifflant au beau milieu de l'enchaînement et convoque les danseurs en disant :

« Suis-je le seul à apprécier de sentir son corps faire *baaam* ? ». Ou encore : « Il n'y a aucun intérêt à danser si vous n'êtes pas connecté au vivant en vous. **Rappelez-vous que vous êtes avant tout un être humain. Un être humain a des sentiments, de l'amour, soyez vivants quand vous dansez.** »

Si Matt Mattox était exigeant dans la forme demandée, il s'agissait aussi de l'investir de sa propre sensibilité. « Il nous demandait d'être des interprètes », nous raconte Angela Paul Gaito, une de ses élèves à Perpignan. « Un jour il m'a surpris à faire une improvisation pour rire, hors du contexte du cours de danse et au cours suivant, il m'a dit que c'était ça qu'il voulait voir. »

Pour lui, le mouvement doit être connecté aux sensations, empreint de vécu, engagé jusqu'au bout des ongles que ce soit lors du premier mouvement de la barre ou sur scène.

Pour conclure cette première partie, il est important de signifier que la danse virtuose et expressive de Mattox collait parfaitement à ce que demandaient les machines à rêves que sont la Metro Goldwyn Major et les productions de Broadway.

On s'aperçoit que Matt Mattox a, en quelque sorte, ramené sa danse à « la réalité » de deux manières.

Dans sa danse la virtuosité ne se « répand » pas, elle apparaît « simple et facile » grâce à une certaine pudeur. On danse à 100 %, on brille mais on n'en « rajoute » pas. On ne pousse pas l'interprétation, on cherche plutôt à ce qu'elle soit juste et sincère.

De la même manière, on a le sentiment qu'après sa carrière d'interprète, Matt a choisi la « vraie vie ». Il y a une part de pragmatisme dans sa personnalité qui ne l'ont pas laissé baigner dans les « paillettes d'Hollywood ». Il parle d'ailleurs dans un autre article du magazine *Danser* de Marilyn Monroe, avec qui il a tourné plusieurs fois, dont « l'image de *sex-symbol* ne correspondait pas du tout, elle en souffrait et elle en est morte ». Il ajoute : « j'ai choisi de me regarder dans la glace le matin ».

Donc quand Matt commence à transmettre, il mène sa danse à l'endroit du concret, il fait un travail de fond, au cœur du mouvement. En accompagnant ses contemporains et en évoluant au gré des rencontres, il fait avancer la danse de l'intérieur, au quotidien, par conséquent peu dans un travail de mise en scène, mais considérablement dans l'écriture gestuelle.

II. PLUS QU'UNE TECHNIQUE, UNE MÉTHODE

1) Pourquoi une nouvelle forme de danse ?

Contexte de l'époque et nécessité de transmettre

Dans les années 1950, New York est en pleine effervescence. Les auditions et les cours sont nombreux. Mattox s'inscrit alors dans un paysage chorégraphique particulièrement actif : Martha Graham forme des danseurs depuis vingt ans déjà, Alvin Ailey se forme auprès de Lester Horton, Balanchine oscille entre le ballet et les scènes de Broadway, Cunningham dessine lui aussi les contours de sa technique à quelques blocks des studios de June Taylor où Matt exerce.

Matt Mattox est un danseur-interprète très reconnu, il danse pour les meilleurs chorégraphes et rencontre un réel succès dans le film *Seven Brides for Seven Brothers* [*Les Sept Femmes de Barberousse*, Stanley Donen, 1954].

La rencontre qui marque sa carrière est celle avec le chorégraphe Jack Cole amenant de ses voyages, la précision du travail d'isolation et rythmique des danses indiennes, les influences des danses folkloriques du monde qu'il adapte aux musiques jazz.

Dès 1955, Mattox commence par enseigner la technique de Jack Cole (1911-1974). Il déclare à ce sujet : « Lors des deux premières années pendant lesquelles j'ai enseigné, j'ai utilisé tout ce que j'ai appris avec Jack Cole, avec son autorisation. Ensuite j'ai tout détruit pour trouver ma propre danse ».

Il impulse donc sa propre méthode de danse qui synthétise ses diverses influences : la danse classique dont il gardera la rigueur et l'exigence technique, les claquettes grâce auxquelles il déploie un jeu de jambe rapide et virtuose, le travail d'isolation et la profondeur des pliés du bharatanatyam, une partie du travail au sol de Graham, la recherche des lignes de Horton. Il va également reprendre certains éléments issus des danses folkloriques indiennes, russes, espagnoles héritées de Jack Cole, influencé lui-même par sa formation à la Denishawn School.

C'est assez fascinant de comprendre qu'il s'est emparé de tout ce qu'il trouvait pertinent dans ce qui existait à l'époque et qu'il a synthétisé pour en sortir une forme de cours inédite. Personne ne l'avait fait de cette manière avant lui.

Il devient, dans les années 1960, un des professeurs les plus courus de New York.

La nécessité d'établir un système d'exercices précis, codifiés et transmissibles est soulevée par les danseurs de l'époque.

Joseph Russillo qui a pris les cours avec Matt pendant cinq ans dans son école, se souvient que « parfois le cours commençait au sol, parfois debout, il y avait toujours ce travail d'isolation et puis des fois, Matt décidait de nous faire travailler les claquettes à la barre ».

La mécanique de Broadway exige concentration, performance, mémoire, grande capacité d'adaptation, qualité d'interprétation. La barre de Matt répondra à ces objectifs. C'est une boîte à outil où chaque

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

danseur voire certains acteurs peuvent puiser les ressources dont il a besoin pour passer les auditions et interpréter un rôle.

Les danseurs de Broadway se formaient soit chez Matt Mattox soit chez Luigi.

Le terme de jazz n'est pas utilisé par les professeurs dans ces années. Ils revendiquent la possibilité de passer d'un style à l'autre. Assez rapidement Mattox choisit le terme de *Freedance*, puis *Freestyle* pour décrire sa danse.

Cette pluralité des influences, évoquée un peu plus haut, va continuer à nourrir la technique de Mattox dans les années 1970-1980. Son objectif est toujours de former des danseurs polyvalents et rigoureux. À son arrivée à Colombes en 1972, la danse jazz lui semble la technique la plus appropriée pour attirer le plus grand nombre. Il déclare qu'il y avait une place pour la danse jazz en France à cette époque. Le succès rencontré par ses cours et ses stages va lui donner raison. Ils attirent des danseurs amateurs et professionnels d'origines sociales diverses. Beaucoup d'hommes se mettent à danser après avoir vu Matt Mattox. Les témoignages reviennent très souvent sur cet engouement des hommes parce qu'ils se reconnaissent dans cette façon plus virile de danser.

On peut considérer que son enseignement participe ainsi d'un mouvement de démocratisation du geste dansé et d'un renouvellement des publics de danse. Dans les années 1970, la technique Mattox se diffuse dans de nombreuses villes d'Europe : Oslo, Londres, Cologne, Paris, Rome, Helsinki, Barcelone, Arles, Stuttgart, Bruxelles, Munich, Stockholm, Les Arcs, Venise, pour citer les plus connues.

Enfin, le travail de codification de Mattox va permettre d'asseoir la légitimité du modern jazz. Il en deviendra, bien malgré lui, le représentant le plus actif.

Mettre en place une mécanique du corps, entraîner son cerveau à s'adapter

C'est non sans fascination que l'on découvre sur les vidéos de See-DO Production et Camera 3 de 1955 à 1960, l'une des premières formes de cours donné par Matt Mattox.

On sent qu'il est parti de zéro, qu'il a analysé comment fonctionne cette machine qu'est notre corps : d'abord la verticalité de la colonne vertébrale, puis on articule chaque volume du corps en détail et dans tous les plans.

Il y a un travail très épuré, un geste très simple, minimal, proche de l'anatomie, comme s'il cherchait l'essence du mouvement avant tout. Et puis on associe, on dissocie deux parties du corps. Tout y est : le squelette de la barre, qu'il continuera à faire évoluer tout au long de sa vie est déjà là.

2) Constitution du cours

Le cours de danse donné par Matt Mattox dure entre 1h30 et 2h suivant les époques. Il est composé de 4 temps :

- un pré-échauffement qui n'a pas toujours été présent selon les années et le public présent [de 0 à 15 min.].

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Dans les années 1970-1980, on démarre le cours avancé avec les grands pliés, les danseurs arrivaient déjà échauffés. Au milieu des années 1985, on voit s'installer un étirement, les ½ pliés, ½ pointes, retirés.

- la barre composée d'exercices interchangeables et évolutifs

Comme un alphabet permettant d'avoir les bases du langage du danseur à l'image de la barre classique mais au centre et composée des spécificités jazz [1h à 1h15].

Plusieurs exercices sont devenus des incontournables : dégagés, grands pliés, ensuite il y a une grande batterie d'exercices d'isolation, ainsi que des levés de jambe.

Viennent après des exercices en déplacements avec les grands battements, les tours, les sauts. Il est souvent nécessaire de partager la classe en deux groupes à ce moment-là.

Ensuite, mais pas systématiquement, des traversées, un travail d'assouplissements et de renforcement au sol, puis une courte pause.

- un enchaînement créé par le professeur selon l'inspiration du moment en lien avec la musique et les personnes présentes changeant chaque jour et à chaque cours [30 min.].
- un retour au calme non systématique qui peut s'apparenter à un recentrage. Cela pouvait être aussi un temps où il donne un retour sur le cours ou une anecdote vécue dans sa carrière. En général à la fin d'une semaine de stage, ce moment servait aussi à être en communion et à se remercier [de 0 à 5 min.].

Accompagnement musical live

Dès le départ il choisit un accompagnement en musique live pour varier facilement les vitesses afin de coller au mouvement et aux nécessités des exercices et des danseurs.

Cet accompagnement se fait à la batterie ou aux percussions ou au tambourin s'il s'agit du professeur lui-même.

La dernière partie du cours – l'enchaînement – est inspirée par une musique enregistrée mais il n'est pas impossible que Matt demande à nouveau au musicien de l'accompagner si nécessaire, et en particulier pour changer le tempo.

Les niveaux

Selon Matt Mattox, « il faut au minimum cinq ans pour être un danseur professionnel ». Les niveaux de formation sont les suivants : débutant, 1^{re} année, 2^e, 3^e, 4^e année, professionnel.

Il est impossible de commencer en dernière année, même les danseurs professionnels ont souvent besoin de prendre un cours de niveau plus bas pour entrer dans le fonctionnement de Matt Mattox.

Forme et principes

L'objectif principal du cours est de se former ou de s'entraîner à une base solide, cela demande une très grande concentration. Le but est de travailler individuellement, il n'y a pas d'interaction entre les danseurs.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

On travaille sa technique autour de l'axe central, avec très peu de déplacements pendant la première moitié de la barre.

- Le cours se prend face au miroir dans un souci d'autocorrection, le danseur est radicalement face à lui-même ;

- La place des danseurs dans les rangs est aussi importante car les plus avancés servent de modèle aux élèves moins sûrs d'eux. Il y a là une sorte de défi à arriver sur la première ligne ou à garder cette place. La compétition est avec soi-même.

J'appuie sur le fait que Matt Mattox a créé une barre non figée. C'est ce qui fait une de ses particularités. On a une cinquantaine d'exercices interchangeables et évolutifs dans lesquels il « piochait » ou il variait l'ordre selon les nécessités du cours et le niveau des élèves.

Ce qui est très particulier, c'est que ses exercices eux-mêmes pouvaient changer à l'intérieur. On peut partir avec une base qu'on connaît mais sur la dernière phrase de l'exercice, le professeur insère une variante, il ajoute un détail ou il assemble avec un autre exercice, ce qui permet au danseur d'être toujours en éveil et ne jamais entrer dans une routine.

3) Évolutions de la barre à travers 3 exemples

Évolution d'un exercice par époque

Pour donner les grandes lignes de l'évolution de la technique Mattox par époque, disons que les années 1960 sont les années de mise en place de la barre par synthèse des éléments nécessaires à la construction du danseur, comme évoqué ci-dessus [cf. II. 1].

Les fondements de sa technique se mettent en place et donne vie à une barre constituée d'exercices de mobilisation, d'isolation, de coordination et de dissociation afin de permettre au cerveau de réfléchir vite et de s'adapter, et d'éléments techniques, placement debout et au sol, équilibres, levés de jambes, tours, sauts donnant les bases d'un corps construit.

Aux débuts des années 1970, avec l'arrivée de Mattox en Europe, la barre s'affine et se complexifie.

De la simple mise en évidence et de mobilisations des parties du corps, Mattox ajoute plus d'éléments de la barre classique retravaillée : les pliés, les dégagés, les ronds de jambes, etc., tout en gardant ce qu'il avait établi à New York.

À l'intérieur d'un exercice, il peut décomposer, intégrer plusieurs vitesses, ajouter des transitions, des dessins dans l'espace, des changements de postures, de qualités dynamiques qui rendent les exercices plus complets, plus longs et contiennent plus de détails.

Au fil des années, de nouveaux exercices font leur apparition, d'autres continuent à évoluer, d'autres sont laissés de côté et réapparaissent de temps à autre.

Au milieu des années 1980, par exemple, des demi-pliés ainsi qu'un travail de pied sont présents, l'ordre des exercices du début de cours est changé.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Mattox continue à faire évoluer sa technique selon les besoins des danseurs qu'il a régulièrement en face de lui.

Dans les années 1990, plusieurs exercices de pré-échauffement prennent leur place dans la barre : étirements des ischio-jambiers en seconde parallèle, les demi-pliés deviennent indispensables, les exercices de demi-pointes et de retirés également.

Il faut noter aussi qu'il est plus vigilant sur la façon de protéger le corps lors de certains mouvements. À l'intérieur de l'exercice apparaissent des répétitions évolutives, on répète une séquence de mouvement pour construire le corps et on la fait évoluer pour qu'elle soit appréhendée différemment par le cerveau.

Au fil des années 2000-10, les exercices ont tendance à se préciser et à se complexifier. Le travail des appuis en dehors / parallèle, les changements de dynamiques, les détails d'isolation s'enrichissent. Les exercices de coordination et de dissociation vont vers la polyrythmie. Les éléments techniques sont toujours aussi nombreux, voire encore plus présents.

Il est important de noter que Matt Mattox a toujours maintenu le cap dans sa proposition de barre. Il aurait été facile de changer d'exercices et d'évoluer en transformant son travail. Il a préféré au contraire rester fidèle à ce qu'il a identifié au départ de sa recherche et développer ses exercices, les faire évoluer.

Exemple de l'exercice Head Roll – cercle de tête :

- Version années 1960 – vidéo de l'émission Camera 3 à New York

Le cercle de tête se prépare sur des pieds en position parallèle, le corps simplement en auto-grandissement. Il se fait deux fois vers la droite puis deux fois vers la gauche dans un cercle complet en huit temps.

- Version années 1970 – vidéo de la barre réalisé par Elisabeth Frich à Oslo

Il y a une préparation qui part de la sixième position vers la seconde parallèle avec un port de bras afin d'être dans une posture solide et ample permettant d'isoler la tête deux fois sur quatre temps. L'exercice continue en doublant la vitesse des quatre cercles de tête tout en passant en seconde en dehors pour terminer avec une inclinaison du buste afin d'étirer et de travailler l'en dehors dans le plié.

- Version années 2000 – stage de Saint Cyprien

La dernière version reprend le mouvement de préparation en répétition évolutive, trois fois, ajoutant un port de bras complexe. Le cercle de tête entier est préparé par deux demi-cercles. On retrouve les quatre cercles plus rapides et on ajoute un relevé lors du grand plié à la seconde, s'ensuit une inclinaison en équilibre.

Évolution d'un exercice en déclinaison à partir d'une même idée

Des principes apparaissent dans le travail de Mattox. Comme le fait de faire un exercice pour le côté droit puis le côté gauche ou si ça n'est pas le cas de répéter 3 fois le séquence.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Le fait de construire les exercices en deux parties, une première partie où on travaille une notion et une deuxième partie où on expérimente un autre mouvement à partir de cette notion.

Une des logiques de son travail est de partir d'une idée et de la décliner dans quatre exercices différents.

Isolations en quatre coins à droite, devant, à gauche, derrière :

- Isolation de la cage thoracique dans les quatre coins sur un temps avec une dynamique de tension-détente, première fois les mains fixées sur les hanches, deuxième fois une main sur la tête l'autre sur la hanche et on change à gauche, la troisième fois avec un port de bras et on change à gauche
- Isolation du bassin dans les quatre coins avec une dynamique de tension-détente, bras fixes. Puis en deuxième partie d'exercices une coordination du bassin et de la tête accompagnée d'un port de bras : coté-coté, devant-derrière.
- Isolation du bassin dans les quatre coins avec une dynamique de tension-détente, accompagné d'un port de bras dans la même dynamique à droite puis à gauche. En deuxième partie d'exercice, une contraction musculaire du fessier amène à une isolation brève et un port de bras en polyrythmie amène à dissocier un bras qui dessine un large rayon lentement dans l'espace alors que l'autre en dessine un plus petit en suivant la dynamique du bassin.
- Isolation du bassin dans les quatre coins dans un mouvement continu avec un port de bras dans la même dynamique à droite puis à gauche. Suivi d'une deuxième partie d'exercice correspondant à une autre isolation du bassin en figure 8 à droite puis à gauche, accompagné d'un port de bras et parfois d'une coordination avec la tête ou d'une jambe en attitude quatrième.

Évolution d'un exercice par niveau

C'est le principe premier de la pédagogie, les exercices sont adaptés au niveau des élèves. Ainsi un même exercice va souvent avoir une carrure courte pour des élèves débutants puis s'allonger tout en se complexifiant suivant l'avancée dans les niveaux.

Grands pliés

- Au niveau débutant, l'exercice consiste à travailler les oppositions mettant en œuvre le mouvement du grand plié, ainsi que le travail de dos plat et de changement de plan, permettant la tenue du corps et allant chercher la musculature nécessaire à construire. Des attaques à chaque début de mouvement existent. Il dure 4x8 temps et se répète quatre fois.
- Au niveau 2, on retrouve les 4x8 et on ajoute un port de bras pour reprendre l'exercice à gauche. L'exercice dure 6x8 temps.
- Au niveau 3, on garde la base précédente et on continue à mettre en jeu les oppositions dans le corps avec une mobilisation du dos, des ports de bras, des changements d'appuis avec 2x8 de plus.
- La version la plus avancée de l'exercice de grands pliés est apparue dans les années 2000. L'exercice s'allonge à 12x8, on retrouve toujours la base des 4x8. Les 4x8 suivantes sont présentes également mais

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

ont été enrichies d'inclinaisons supplémentaires, d'un équilibre en changeant d'orientation, d'une répétition évolutive.

4) Mode d'apprentissage et apparition d'une méthode

La pédagogie du modèle

« À l'époque Matt ne parlait pas français et nous on ne parlait pas bien anglais, explique Martine Mattox mais Matt était tellement inspirant dans la manière dont il faisait les choses. Nous on apprenait par le regard et lui aussi avait une acuité de regard extraordinaire. »

Matt Mattox était un pédagogue hors pair : extrêmement exigeant et extrêmement bienveillant. Par exemple, il n'était pas rare qu'il arrête le cours en sifflant pour aller corriger un danseur au dernier rang caché derrière les autres et prenne le temps de lui expliquer un détail.

L'engagement de sa part était total et il arrivait à amener chacun à donner le meilleur de lui-même par le simple fait que lui-même donnait tout.

« La danse de Matt Mattox nous tirait vers le haut, nous dit Martine. C'est difficile, ça t'inspire, tu veux y arriver, ça te fait progresser. »

Sylvie Duchesne nous raconte qu'un jour en cours, Matt lui demande de démontrer un exercice d'élévation de jambe. Matt se plante devant elle, lui nomme ce qu'elle doit faire tout en comptant. À un moment arrive un point d'équilibre et Matt dit « rester... rester... rester... rester... » pendant douze temps. Ce qu'elle a fait.

« J'avais son regard accompagnant, soutenant, raconte Sylvie, d'une certaine manière, il me disait tu peux le faire ! »

« Il m'a tellement impressionné » confie Martin Kravitz, l'ayant rencontré à l'âge de dix-huit ans. Un respect mutuel s'installait naturellement entre les élèves et le professeur. « On se dépassait à chaque fois, on sortait essorés mais heureux », ajoute Annette Jalilova.

Universalité et philosophie

Au fil des années, que ce soit à New York, à Londres ou à Paris, des gens très différents viennent se nourrir de cette danse : les danseurs professionnels de tous styles, y compris les danseurs classiques, les acteurs, les artistes du mime Marceau, les professeurs de danse, de sport, ainsi que des spécialistes en psychomotricité...

« À la MJC de Colombes, lors des stages du Groupe des 8 ou à Cologne, les cours étaient bondés, nous raconte Annette Jalilova, l'ex-femme et assistante de Matt, il y avait des longues queues à Colombes avant de pouvoir accéder à ses cours. J'ai vu jusqu'à 150 personnes dans des cours de débutant et

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

intermédiaire et une liste d'attente existait à Cologne sur laquelle il fallait s'inscrire de stage en stage. On refusait du monde ! »

Les années 1970 sont des années de très grand succès où Matt était appelé pour chorégrapier et donner des cours partout en Europe et aux États-Unis.

« Au Dance Center à Londres, là où il s'était installé, Gary Cockerell, qui était à l'époque à la tête du Dance Center, a fait construire un ou deux étages de plus car les gens venaient de partout. Matt attirait énormément de monde. Il était un véritable moteur », ajoute-t-elle.

Malgré tout l'engouement pour sa danse, il y a toujours eu chez Matt Mattox un intérêt pour l'individu. Là où d'autres cours s'apparentent plus à de la consommation, il continue à être guidé par la passion avant tout.

Serge Alzetta insiste : « c'était quelqu'un qui cherchait à faire progresser les gens, il ne faisait pas un numéro, alors que c'est tentant dans ce métier ».

Une autre anecdote nous raconte les conseils toujours pertinents de Mattox :

Alice Normand nous explique que très jeune, elle prenait les cours à la MJC de Colombes, que c'était une danse difficile pour elle mais qu'elle y allait parce qu'elle savait qu'elle progressait. Elle se mettait au fond de la salle en pensant ne pas être vue et elle a travaillé ainsi pendant plusieurs mois, voire plusieurs années. Un jour Matt Mattox est venu la voir et lui a dit : « Bravo tu as bien progressé, mais je pense que mon style n'est pas celui qui te conviendra le mieux. » C'est, d'après elle, le meilleur conseil qu'on lui ait donné car elle a ensuite continué sa carrière auprès d'Odile Duboc.

Mathieu Guilhaumon, ancien élève à Perpignan et directeur du Ballet du Chili nous confirme : « Cette méthode permet aux gens de s'exprimer d'une manière qui leur est personnelle. Le souhait de Matt Mattox n'a jamais été de faire des clones mais d'amener les danseurs à s'exprimer et à donner le meilleur d'eux-mêmes. »

Raza Hammadi ajoute que « Matt Mattox nous permettait d'être nous-mêmes. Un jour il m'a dit Raza, ne fais pas comme moi. Comme tu es plus jeune, toi danse plus grand ».

Gianin Loringett donne une image qui est : « Un Maître ne vous donne pas seulement une technique, pas seulement des pas, un Maître vous donne une clef et c'est à vous d'ouvrir les portes. »

En plus d'une technique de danse, Matt Mattox a véhiculé une « philosophie », qui est celle de l'engagement total, dictée par le modèle qu'il s'employait à être. Il cherchait à amener les danseurs à imprégner leur danse de qui ils sont.

D'après Anne-Marie Sandrini, « les Maîtres nous transmettent autant une technique qu'une pensée, et c'est le cas de Matt Mattox. »

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Une méthode

Dans le processus de transmission que Matt Mattox a mis en place, il n'existe pas seulement une technique, pas seulement une pédagogie, pas seulement des tendances de fonctionnement, pas seulement une perception de la danse ou une philosophie. Tous ces aspects combinés ont construit un système complexe expérimenté sur plusieurs années qu'il s'agit d'appeler « méthode ».

Une méthode, en opposition à une théorie, est une marche rationnelle de l'esprit pour arriver à la connaissance ou à la démonstration d'une vérité.

Elle est une forme d'éducation car cet apprentissage amène ensuite pour Matt Mattox à une liberté. Comme on apprend les lettres pour faire des mots qui font des phrases et qui feront un jour un poème. Venant lui-même d'une part de l'improvisation liée aux claquettes, d'autre part de la danse classique, il a choisi de construire un cadre, une codification afin d'avoir tous les outils pour retrouver cette liberté. Il a appelé sa danse « Freestyle » dans le souci de garder la liberté la plus totale.

Peu reconnu dans le rôle de chorégraphe, il s'agit pourtant d'une partie importante de son œuvre. Répondant à sa première commande chorégraphique en 1950, il ne cessera de chorégrapier dans différents cadres :

- Création de pièces chorégraphiques au sein de sa propre compagnie

On compte une dizaine de pièces chorégraphiques écrites au sein des deux compagnies Jazz Art à Londres (1973-1975) puis à Paris (1979-1981).

- Création de pièces chorégraphiques en tant qu'invité dans d'autres compagnies

Comme la New Jersey Compagny, le Scapino Ballet, le Repertory Dance Theater à Salt Lake City, la compagnie Serge Alzetta, le Ballet Jazz Art, le Armstrong Jazz Ballet, la compagnie Rick Odums...

- Commandes pour une émission TV, comédies musicales ou films musicaux

Dans l'émission *The Bell Telephone Hour*, par exemple, il chorégraphie en 1966 pour les danseurs du New York City Ballet, dans Camera 3 il engage une dizaine de danseurs de Broadway. Il chorégraphie également le duo « Shall we Dance » en 1965 avec Carroll Lawrence, qui restera mythique.

En 1967, le prix de la meilleure chorégraphie télévisée.

- Invité pour des « lecture - démonstration » ou pour des performances.

Comme pour la famille royale à Londres par exemple.

Son parcours ne lui a jamais permis de s'installer pour chorégrapier confortablement. Malgré cela, il fonde la compagnie Jazz Art à Londres puis à Paris, ainsi que des ateliers chorégraphiques. Il choisit des danseurs qui le suivent, voire qu'il a entièrement formés pour interpréter des pièces aux sujets plus personnels, plus sensibles.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Le contexte a rarement été propice nous explique Annette Jalilova. « Quand Matt arrive à Londres, on lui interdit de chorégraphier pendant cinq ans. Les syndicats de chorégraphes sont très forts en Angleterre et ils s'inquiétaient qu'on prenne du travail aux autres, c'est ce qui est arrivé d'ailleurs au départ. C'est pour ça que Matt ne cessait de voyager et qu'on a fini par partir au bout de cinq ans ne voyant pas les choses évoluer. »

1) Sujets et sources d'inspiration

Ils sont le plus souvent des situations du vivant.

On sent qu'il y a quelque chose à exprimer de l'intérieur sur une situation extérieure ou, au contraire, que l'observation du monde l'amène à créer. Bien sûr dans la forme, ces scènes vivantes sont transcendées par l'écriture gestuelle, le rapport musique-danse et l'interprétation des danseurs.

J'ai relevé trois grands sujets, qui sont le plaisir de danser, les sujets de société, la relation homme femme.

Le plaisir de danser

C'est un sujet très présent chez Mattox. Le simple fait de « jouer » avec les possibilités du corps et avec le rapport à la musique suffit à engendrer une pièce. On parle aussi d'exercice de style.

Pour illustrer cela, la pièce *Opus Jazz Loves Bach* a été créée pour le Repertory Dance Theater à Salt Lake City dans le Utah en 1973. Elle dure 12 minutes et a été créée en trois semaines. Matt a choisi quatre danseurs pour l'interpréter.

Il part d'une musique de Jean-Sébastien Bach revisitée jazz, la pièce est construite sur ce rapport de boucle et de contrepoint, sans doute inspiré de la fugue si chère au compositeur allemande.

Autour d'une scénographie constituée de deux structures verticales, on voit s'installer un jeu de miroir entre les deux premiers solistes qui viennent compléter les lignes de ces structures. Les transitions se font sous formes d'invitations très solennelles, à prendre au 2nd degré.

Dans la 2^e partie, on a un double duo dévoilant des fragments de phrases qui reviendront tout au long de la pièce. On voit que les détails d'isolation de tête et de bassin amènent un jeu sur un ton subtil d'humour.

On retrouve les saluts en transition. Le duo qui suit est plus lyrique.

Pour revenir à la façon dont Mattox utilise la musique, on voit clairement que le mouvement a son propre rythme à l'intérieur de la carrure musicale > on compte en 6 et le mouvement est en 9, ce qui créé volontairement un déséquilibre qui se répercute ou se résout sur la dernière phrase en 12.

Ensuite, on a la reprise musicale et la reprise du 1^{er} mouvement.

Pour la dernière partie, on retrouve le rituel du salut, les quatre danseurs se réinvitent à danser.

Là, on assiste à un enchaînement de vingt-quatre phrases principalement basées sur un travail très fourni de rapidité de bas de jambe et d'isolations. Cette base se répète trois fois avec des changements d'orientation, des allers-retours, des canons, ce qui permet encore une fois de retrouver certains

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

mouvements et même de les attendre, donnant à cette dernière partie une dimension très drôle et complètement basé sur l'écriture chorégraphique.

Ce qu'on retient, c'est que le rapport musique-danse est très proche. Parfois on colle à la musique, parfois on joue avec en s'en détachant comme si on lui lançait un défi.

D'autre part, c'est l'écriture qui amène l'interprétation puisque le mouvement amène des situations de jeu, qui deviennent drôles au fil de la pièce.

Comme on l'a déjà évoqué, on ne force pas l'interprétation, le mouvement parle de lui-même.

Il y a un autre exemple de ce genre d'exercice de style dans une création pour la compagnie Jazz Art parisienne en 1980 et dont le titre est tout de suite évocateur : *Je n'y peux rien, mes pieds adorent la danse* sur les musiques de Guem et Zaka, Santana et Quincy Jones.

On retrouve le rapport musique-danse très proche, on joue avec des mouvements d'isolation originaux et inattendus. Et une des particularités est l'écriture en répétition de séquences par trois, qui crée une sorte de transe ou qui amène le spectateur à attendre de retrouver des mouvements qui arrivent ou qui se résolvent autrement, et ainsi à jouer encore une fois avec l'écriture du mouvement.

La virtuosité est aussi au centre du sujet du plaisir de danser. On se met en jeu lors de difficultés techniques et on cherche à briller face au public. On s'amuse et on aime se dépasser avec cette technique en laissant paraître une grande facilité et en jouant avec la musicalité.

Ces notions sont omniprésentes dans le travail de Matt Mattox.

Les sujets de société

Il ressort dans le répertoire de la compagnie Jazz Art à Londres, des pièces dont le titre était *Man at War*, *The Man with the Sunshine* ou *Scream of Frustration* qui traitent de sujet de société.

L'observation du monde qui l'entoure était une source inépuisable d'inspiration pour le chorégraphe Mattox. Matt faisait souvent référence à des situations de vie qui l'inspiraient dans d'autres sociétés.

Il a également créé à partir d'une statue, d'un poème, de lectures.

Le monde animal l'inspirait aussi énormément, un poisson qui accélère dans son aquarium, deux chats qui se tournent autour sur les toits de Paris, les mantes religieuses mangeuses d'hommes dont le propos est explicité ici : « *Les Fleurs du mal* est une œuvre envoûtante, ténébreuse et pleine de sève. Les femmes y tissent la toile dans laquelle l'homme se prend telle une mouche ingénue. Araignée, mais aussi mante religieuse dévorant l'objet de sa passion, la femme symbolise la force de vie à laquelle seuls survivent les plus énergiques, les plus rusés. Parade amoureuse emblématique de l'existence même, les personnages sont frappés par une loi naturelle dont le fonctionnement social offre parfois un cruel exemple », écrit Jean-Marie Gourreau.

Et s'il ne transformait pas totalement la forme de sa danse, il arrivait souvent qu'il aille y puiser quelques nouvelles matières gestuelles pour nourrir le propos de ses créations.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

La relation homme femme et le duo chez Mattox

C'est un sujet récurrent chez Mattox, qu'il s'agisse d'un jeu de séduction dans *Cats at Bay*, des figures emblématiques d'Adam et Eve dans *I Shoot an Arrow into the Sky*, du jeune couple qui se cherche dans les 1+1+2 ou de la rivalité animale dans *Les Fleurs du mal*, le rapport entre deux êtres de sexes opposés est un sujet récurrent et traité de manière très franche chez le chorégraphe Mattox.

Matt a souvent dansé en duo avec sa partenaire de vie, c'est le cas dans la création unique qu'il a chorégraphié en 1986 pour Martine et lui sur un slow de Quincy Jones, c'est le cas aussi dans *Cats at Bay* avec Annette Jalilova, chorégraphié en 1974.

Il y a beaucoup de mystère autour du duo *Cats at Bay* car il n'existe malheureusement plus de vidéo de la version originale. Ceux qui l'ont vu en parle comme l'une des pièces maîtresses de Mattox.

Propos : « Amours félines. L'idée de ce pas de deux a pour origine une scène de rencontre de deux chats qui se figent en s'observant, n'osant plus bouger. Parade d'amour au ralenti. »

Cette narration permet à Matt Mattox de mettre en avant la félinité naturelle de son mouvement et la créativité d'invention de portés. Le duo de seulement 7 min. parle à tous les publics et restera une référence à laquelle Matt reviendra souvent au fil de ses créations.

Par exemple, le duo central de la pièce *Basie's Instinct*, chorégraphié en 2003 pour la compagnie de Géraldine Armstrong, déploie les mêmes grandes lignes : un temps d'observation et de rapprochement dans un espace circulaire, un contact sensuel, des portés tenus et complexes passant par le sol et s'enroulant et se déroulant à l'infini.

Il est important de noter que l'interprétation très importante dans ce genre d'exercice. Cela doit être sensuel sans jamais être vulgaire, c'est même la pudeur qui en donne la force. Encore une fois, il s'agit d'être juste, sincère dans son interprétation.

Après avoir été dansé par Matt et Annette, il a été transmis à Gianin Loringett à Londres puis à Raza Hammadi à Paris, ensuite il a été beaucoup dansé par Raza et Liza Malarz. Gianin ne l'a pas dansé sur scène mais l'a cependant transmis à certains interprètes de sa compagnie dans les années 1980 et a continué à le diffuser avec l'autorisation de Matt.

Serge Ricci a dansé ce duo et nous confie ses souvenirs : « Au début je ne me pensais pas capable, j'étais trop jeune. Sur la vidéo, on avait l'impression que Matt ne touchait pas le sol et il dégageait quelque chose de très sensuel naturellement. J'ai dû beaucoup travailler seul le mouvement et parallèlement l'interprétation avec ma partenaire Annatina Hugh. »

La pièce *I Shoot an Arrow into The Sky* serait une autre pièce maîtresse du chorégraphe Mattox. Musique de Vangelis.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Une femme, archétype de la mère, démarre un solo puis rencontre un homme dans un duo dans lequel on a la sensation d'une présence divine. Plus tard, trois duos se forment, plus rapides, comme si le vivant se démultipliait avec urgence et qu'on assistait à la naissance de l'humanité.

Dans ses pièces chorégraphiques, le genre est en général très marqué.

Les hommes aiment les femmes, sont virils, élégants, il y a des portés, etc. Pour autant, les femmes sont aussi techniciennes et puissantes que les hommes, mais dans la narration, les rôles sont très définis.

Pour conclure, derrière la relation homme femme, on trouve cette notion d'amour, que ce soit la puissance d'une relation amoureuse, la simple complicité entre deux êtres ou l'amour transcendantal. Il semble que ce sujet soit nécessaire à transmettre pour le chorégraphe Mattox.

2) Analyse d'une pièce de groupe

Dans les pièces chorégraphiques pour plusieurs danseurs, on ressent avant tout une énergie commune qui se construit au plateau entre les interprètes et qui va ensuite vers le public.

Le groupe compte souvent entre six ou huit danseurs, la parité est respectée car nous trouvons très souvent des duos et donc une moitié d'hommes et l'autre moitié de femmes.

Quand tous les danseurs sont au plateau, on trouve des dispositions dans l'espace justifiées par le propos, les changements de formation sont très présents, on reste moins de 8x8 temps à la même place ou on change énormément d'orientation. Ce qui donne souvent un découpage de l'espace au centre, en miroir et en opposition pour mieux se rejoindre ensuite.

Un ensemble où tous les danseurs sont orientés de la même manière, placés en quinconce existe très peu ou sera très rapidement cassé par une traversée, séparation en deux groupes, des entrées, des sorties, des duos, un solo ou une formation en contact.

Analyse du traitement de l'espace à travers *Les Fleurs du mal*

Pièce pour neuf danseurs, écrite en 1988 pour le Ballet Jazz Art, c'est Raza Hammadi qui est devenu le directeur artistique de l'ancienne compagnie Jazz Art qui fait une commande à Matt Mattox

Cette pièce est inspirée du poème de Baudelaire, c'est une pièce très graphique, tant dans l'écriture gestuelle, les costumes que dans l'écriture de l'espace.

En étant attentifs aux placements et à l'écriture dans l'espace, nous nous apercevons que le rapport de distance lié au propos de la pièce [cf. III. 1) b] est primordial. On s'approche, on se croise, on s'éloigne tout au long de la pièce jusqu'à se confronter.

La première image est la formation en cercle des femmes en avant-scène, elles prennent possession de l'ensemble du plateau jusqu'à l'entrée des hommes. Ils se rencontrent en réduisant la distance durant trois minutes puis entrent en contact lors de duos très furtivement. Les hommes ressortent alors que les femmes au centre retrouvent leur cercle. La seconde entrée des hommes correspond à une tournure

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

dans la pièce puisqu'une lutte se met en place représentée par quatre duos les uns à la suite des autres, puis ensemble. Pour la scène finale, on retrouve le placement de départ avec les femmes en avant-scène.

Contrairement à ce qu'on peut croire et aux a priori sur la danse jazz en général, les pièces de Mattox sont très peu frontales. La première raison est que le rapport est, la plupart du temps, vers un partenaire sur scène. Dans un groupe, les partenaires ou les intentions se dirigent dans une direction précise dans l'espace, souvent dans les diagonales, c'est le cas aussi dans un solo.

Quand la frontalité existe chez Mattox, c'est qu'elle est choisie, qu'il y a une adresse directe au public. Il peut s'agir d'un mouvement dirigé vers le public comme un mouvement des mains du thorax vers le public dans une dimension spirituelle dans *I Shoot an Arrow into The Sky* ; ou encore un clin d'œil + index complice à la fin du solo « Trois en une » dansé par Cathy Grouet ; ou encore, comme une ultime fuite d'un personnage avant la mort dans *Les Fleurs du mal*.

Ce rapport au public peut s'apparenter au *call* et *response*, héritage de la culture jazz pour aller directement interpeller le public ou la caméra.

Il reste très peu présent dans son travail chorégraphique. L'objectif étant plutôt qu'à partir du corps se diffusent les lignes, les sensations dans toute la salle et y compris vers le public. Le mouvement raconte de lui-même tout ce qu'il y a à dire.

3) Rapport chorégraphe-interprète et héritage

Il n'est pas rare que les danseurs aussi bons soient-ils, mettent du temps, n'arrivent que difficilement à entrer dans les subtilités de la danse de Mattox. C'est pourquoi la plupart des danseurs dans les compagnies de Matt Mattox sont des danseurs qu'il a formés lui-même.

On peut remarquer que les particularités des danseurs Mattox se trouvent dans la fluidité des transitions, dans l'impression de facilité, de détente dans la danse, dans le plié et la qualité des appuis au sol, le centre bas et la capacité de changement de vitesse et de dynamique.

Pour être un interprète pour Matt Mattox, il faut avant tout être engagé dans la danse. Il y a un pacte cité par Sylvie Duchesne qui est : « La danse pour la vie. La vie pour la danse ».

Elle compare l'entrée en danse comme une entrée en religion.

Il est vrai que la majorité des danseurs des compagnies de Matt sont devenus aujourd'hui des figures de la danse en France. Ce sont des personnes qui ont tout donné à la danse, qui aujourd'hui encore continuent dans le milieu, souvent dans la transmission afin que la danse soit présente au quotidien, dans les studios et sur scène.

Pour Alain Marillat, interprète dans la compagnie Jazz Art parisienne : « La danse de Matt est une danse de maturité. Il faut être mûr en tant qu'interprète. Il nous transmet peu par les mots mais ils nous laissent vivre. Il choisissait des fortes personnalités, capables d'habiter ce qu'il proposait et je ne me suis jamais senti bridé. »

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Les héritiers chorégraphes se sont emparés chacun à leur manière des fondations léguées par Matt Mattox. Plusieurs exemples :

Chez Géraldine Armstrong, la création se passe à travers des personnages, des archétypes. Le mouvement s'est mixé avec celui de l'afro-caribéen, l'amplitude reste autant que la subtilité des isolations ainsi que la virtuosité.

Chez Raza Hammadi, c'est le geste qui prime. L'agencement des mouvements, leurs moteurs et leurs dessins s'imprimant dans l'espace. Souvent, en poussant les limites du corps, on danse très grand, avec une grande physicalité. Les pièces prennent une forme de ballet et sont construites autour d'une ambiance, d'une couleur ou d'univers.

Chez Mathieu Guilhaumon, la virtuosité prend une forme plus néoclassique, on retrouve la précision du geste, ainsi que la recherche de la pureté des lignes. La musicalité compte beaucoup et les duos sont présents.

Chez Gianin Loringett, la forme est plus accessible. Il dit lui-même qu'il a souhaité rendre plus « commerciales » ses créations. On retrouve la virtuosité et surtout le rapport musique danse est très proche, le danseur est souvent lui-même vecteur de rythme, il lui arrive même de jouer vraiment des instruments sur scène.

IV. PERSPECTIVES

Le but de mon travail a été de collecter et d'analyser mais aussi de lancer des pistes de réflexion, notamment sur la manière dont a été reçu le travail de Mattox.

Du côté de la transmission, on se trouve face à une méthode qui s'est diffusée à grande échelle mais qui n'a pas fait école. Matt Mattox lui-même n'a pas souhaité créer une formation spécifique et les institutions ne lui ont pas proposé.

De ce fait, la méthode a été transmise beaucoup en stage et ce qui peut arriver dans ces cas-là, c'est qu'on en retienne la forme sans le fond. La danse de Matt Mattox a été souvent mal interprétée, caricaturée, appauvrie...

Du côté de la création, il a peu cru en lui en tant que chorégraphe et arrivé à 60 ans, en quittant Paris et la compagnie Jazz Art qu'il venait de créer, on raconte qu'il était fatigué et que son caractère très humble ne l'a pas amené à chercher la reconnaissance.

Une autre piste de réflexion concerne l'époque. Dans le contexte des années 1970, la France se construit autrement, on a plutôt envie de « tuer le père » et d'être dans un rapport horizontal que vertical.

C'est l'époque à laquelle la danse contemporaine fait ses premiers pas.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2019

Mattox, fraîchement arrivé en Europe, représente l'inverse : la notion de maître est très présente. On parle de lui comme d'un modèle, du père de la danse jazz, il a les qualités très proches de l'image du maître en danse classique. Donc, même s'il est très suivi par une partie de la communauté des danseurs, une autre partie s'est sans doute construit en contrepoint, en inventant un nouveau modèle plus collaboratif, sans leader aussi imposant.

Enfin, paradoxalement, le travail de fond qu'a réalisé Mattox auprès des milliers de danseurs rencontrés à travers l'Europe a engendré une propagation telle qu'il a imprégné les corps et les consciences. En effet, chacun a pris un jour un cours, chacun a gardé une phrase, a restitué un exercice ou une pensée de Mattox.

Dans le milieu professionnel, ce que l'on prend pour acquis dans la construction du cours et des fondamentaux de la danse jazz vient souvent de ce qu'il a mis en place.

Dans le milieu amateur, la danse jazz demeure la danse la plus enseignée et si l'on compte les centaines de parents venus voir leurs enfants aux spectacles de fin d'année, restituer un mouvement Mattox, on s'aperçoit de l'ampleur du rayonnement en France et en Europe.

Son travail s'est diffusé discrètement mais abondamment, et si l'on ne cite peut-être plus son nom aujourd'hui, il a indéniablement marqué l'inconscient collectif pour de bon et de manière indélébile.

>>> RDV sur la plateforme Dansermattox.com