

DANSEUSE ÉTOILE

AGNÈS LETESTU

AVEC GÉRARD MANNONI

DANSEUSE ÉTOILE

BUCHET • CHASTEL

© Libella, 2016
ISBN 978-2-283-02938-1

AVANT-PROPOS

Danseuse étoile : deux mots dont l'apparente simplicité cache un univers, complexe, multiple, aux frontières du concret et de l'abstrait, du rêve et de la réalité. Porté dès 1931 par Suzanne Lorcia et officialisé par Serge Lifar au début des années quarante, ce titre qui désigne le plus haut degré dans la hiérarchie de la compagnie est en principe l'apanage de l'Opéra national de Paris. Il a vite fait rêver tout danseur, si bien qu'au fil des années la pratique en a décidé un peu autrement. Si les compagnies étrangères s'en tiennent officiellement aux termes de « principal » ou de « prima ballerina », voire « prima ballerina assoluta », elles leur substituent volontiers « danseur » ou « danseuse étoile » en langage courant, d'autant que le français reste la langue internationale de la danse.

Ils ne l'avouent pas tous, mais nombreux sont les débutants accrochés à leur barre, qui affrontent courageusement les mille contraintes impliquées par ce rude apprentissage, y voyant le moyen qui leur permettra d'atteindre peut-être un jour la consécration de ces deux mots magiques. Être jugé digne de les porter, c'est entrer dans la

légende, dans l'histoire de la danse, acquérir le droit d'incarner tous ces personnages fabuleux, héros d'une mythologie aux richesses infinies. Le parcours, passionnant, plein de défis à relever, d'épreuves à surmonter, nécessite patience et endurance, volonté, imagination et, bien sûr, talent.

Mais lorsque le rêve s'est réalisé, lorsque l'on a atteint le bout du chemin, tout s'achève tôt. À l'Opéra national de Paris, les danseurs de toutes catégories, hommes et femmes, doivent quitter la scène à quarante-deux ans. N'est-ce pas l'âge où, dans de très nombreuses professions, on commence tout juste à assumer de vraies responsabilités ? Quitter la scène de l'Opéra ne veut pas forcément dire ne plus danser, même à l'Opéra, mais c'est quand même un tournant décisif, tôt dans la vie et d'autant plus compliqué à vivre que, si ces artistes peuvent alors commencer à sentir leurs moyens physiques moins sûrs, ils sont en revanche en pleine possession de leur art. Étoiles ou corps de ballet vivent tous cela, mais quasiment tous ceux qui le veulent trouvent à assumer d'autres rôles dans le monde de la danse.

Comptant parmi les plus grandes ballerines du xx^e siècle, Agnès Letestu est un exemple à la fois typique et très particulier de ce que doit être une « danseuse étoile ». Vocation précoce et double, elle a effectué une trajectoire parfaite au sein de l'Opéra de Paris, dès l'origine aussi passionnée par l'art du costume que par celui de la danse. Danseuse étoile, mais aussi créatrice de costumes de vrai talent, pour le ballet et à l'occasion pour l'opéra, elle a pu exploiter pleine-

ment ses dons en tous domaines. Elle a signé notamment les costumes de *Mi Favorita*, de *Delibes Suite*, de *Scaramouche* et des *Enfants du paradis* de José Martinez à l'Opéra de Paris, ceux de *Marie-Antoinette* et de *Windspiel* de Patrick de Bana à l'Opéra de Vienne, des *Variations Goldberg* de Heinz Spoerli au Ballet du Rhin, ceux de plusieurs productions en Chine et ceux du *Rigoletto* des Opéras en plein air. Des expositions ont d'ailleurs permis de faire connaître à un large public la qualité de son travail et de son inspiration en ce domaine d'habitude réservé aux seuls spécialistes.

La qualité de sa technique et sa curiosité artistique lui ont permis de pratiquer aussi bien le répertoire dit classique que le plus contemporain et elle a réfléchi en profondeur sur les moindres aspects de ce cheminement artistique complet. Elle nous en raconte l'histoire passionnante, nous éclairant sur ce qu'est vivre dans sa totalité la passion de la danse, en elle-même et dans son rapport aux arts qui l'accompagnent. Rapports humains à tisser, force physique à maîtriser, équilibre entre confiance en soi et permanente remise en question, être « étoile », c'est aussi savoir se comporter comme telle à la ville comme à la scène. Il faut rester soi-même, sans perdre la tête, en détectant et en sachant déjouer les pièges psychologiques tendus par le succès et en veillant sur tout ce qui permet d'assurer un bon spectacle : rapport aux partenaires, aux chorégraphes, aux autres écoles et aux autres grandes compagnies, science du maquillage et du costume, importance des éclairages, approfondissement de l'interprétation des rôles, des ballets,

de tout ce qui permet d'atteindre à la perfection qui engendre l'émotion qu'attend celui pour qui tout ce travail s'élabore : le public. Se sont ajoutés très tôt pour elle le souci, le goût et l'art de la transmission aux générations suivantes.

Agnès Letestu, avec autant de clairvoyance que d'intelligence, sans orgueil ni condescendance, ne parlant qu'avec réserve de son immense talent, nous raconte ce qu'est vivre totalement la danse, comme interprète, comme pédagogue et comme créatrice.

GÉRARD MANNONI

PREMIÈRES ANNÉES D'ÉCOLE

À huit ans, j'ai vu à la télévision *Le Lac des cygnes* avec Rudolf Noureev et Margot Fonteyn. J'ignorais tout de la danse, je n'avais jamais encore été à l'Opéra ni vu aucun ballet. J'ai été complètement fascinée par les costumes. Ne doutant de rien, j'ai déclaré à mes parents que je voulais danser ce même ballet avec ce même danseur, pour porter ces mêmes costumes. Ils n'étaient pas aussi somptueux que ceux des productions actuelles mais je les adorais : ceux du Cygne bien sûr, mais aussi celui de Rothbart et de tous les autres protagonistes.

Nous habitons Saint-Maur. Mon frère faisait du judo au club sportif local où l'on donnait aussi des cours de danse rythmique. La solution qui s'imposait dans l'immédiat était de m'y inscrire. Comment imaginer que cette démarche déciderait de ma vie entière ? D'autant que... tout commença par une grosse déception ! J'étais petite et maigre et on ne trouva rien d'autre qu'une salopette à me mettre pour les premiers cours. Je tombais de haut, moi qui rêvais du tutu de Margot Fonteyn ! On m'a donné plus tard un collant et une tunique bleue dans lesquels je

flottais, mais déjà l'intérêt pour la danse elle-même commençait alors à prendre le pas sur la question vestimentaire...

Une autre déception m'attendait. Au lieu des pas et des ensembles féeriques vus à la télévision, nous faisons essentiellement des rondes et des jeux de ballons. Ce n'était pas ce dont je rêvais, mais je ne savais pas vraiment exprimer la frustration que je ressentais. En parlant avec ceux d'autres élèves, mes parents ont heureusement compris qu'il y avait mieux à faire. Ils ont décidé de m'inscrire en classe de danse classique au conservatoire de Saint-Maur. Je n'étais pas encore une battante prête à affronter les multiples difficultés d'une vie de danseuse, je n'étais ni très vaillante ni très sûre de moi, ma grand-mère trouvait mes cheveux moches et je me jugeais trop maigre. Mais ma mère a toujours su prendre les bonnes décisions. Elle aurait pu trouver pratique de nous laisser mon frère et moi dans le même cours, lui pour le judo, moi pour la danse rythmique. Elle ne l'a pas fait.

Au conservatoire de Saint-Maur, j'entrai dans un autre univers, en suivant deux fois par semaine les cours de monsieur Bertin, excellent professeur. J'allais être bien prise en main, non sans avoir reçu encore un coup sur la tête ! Mon frère était l'étoile brillante de la fratrie, grand, beau, à l'élocution facile. Moi, j'étais la petite timide qui ne parlait pas. Nous sommes allés ensemble au conservatoire avec ma mère pour m'inscrire. En nous voyant tous les trois, monsieur Bertin tout content a dit : « Ah ! c'est pour le garçon ? – Non, pour la fille. » Il répliqua : « Dommage ! »

Peu après, j'allais connaître une sorte de revanche. Nous devons faire des photos d'identité et, quand nous sommes allés les chercher, le photographe a déclaré : « Je suis intéressé par votre enfant. Il y a un concours de photos et son visage m'intéresse. Pouvez-vous revenir pour que je prenne d'autres clichés ? » Quand il a fixé le rendez-vous, maman a répondu : « Impossible, il a judo. Il ne peut pas. » « Mais ce n'est pas pour votre garçon, a-t-il répondu. C'est pour votre fille ! »

Ma mère a toujours été là pour m'aider. Elle était très présente, mais sans rien d'une « mère de danseuse ». Elle n'a d'ailleurs jamais voulu être danseuse – c'est plutôt rare dans ce milieu. Très chaleureuse, très vivante, solaire, positive, elle a eu l'instinct de savoir chaque fois comment et vers où me guider, quand il fallait m'encourager, quand il ne le fallait pas. J'étais extrêmement timide, dans la lune et je n'avais pas son énergie. Si elle ne m'avait pas poussée, si elle n'avait pas cru en moi, je me serais sûrement découragée : certains professeurs étaient très tyranniques, ils s'impatientsaient et criaient, ce qui me terrifiait. Elle me disait alors, et rien ne pouvait davantage me rassurer, qu'ils se comportaient ainsi parce qu'ils savaient pouvoir tirer quelque chose de moi. Elle était à l'écoute sans l'être trop. Elle a été très importante pour moi, tout comme mon père, même s'il était plus discret.

Dès mes premiers cours de classique à Saint-Maur avec monsieur Bertin, l'essentiel ne fut vraiment plus pour moi le costume, mais l'apprentissage du langage de la danse.

Nous étions d'ailleurs toutes en tunique, la même pour tout le monde. Il y avait bien le spectacle de fin d'année, mais il ne permettait qu'une discrète intervention personnelle. L'essentiel du travail était d'apprendre les termes de la danse, les positions, comment coordonner les bras, comment faire les pas, ce qu'était une glissade, un assemblé. On apprend beaucoup en voyant et en reproduisant. Mais à l'époque, nous n'allions guère à l'Opéra et peu de spectacles de ballets passaient à la télévision. En outre, monsieur Bertin n'était plus jeune, ce qui compliquait tout. Il n'avait pas beaucoup de cou-de-pied et quand il disait « tendez votre pointe », il essayait de le montrer mais n'y arrivait pas. L'enfant que j'étais parvenait mal à franchir la distance entre ce que je voyais et ce que je devais acquérir. La première année, je n'ai pas appris grand-chose. Je faisais difficilement la différence entre une position et une autre. Tout me semblait pareil. Entourée de débutantes comme moi, je n'avais aucun point de repère pour m'aider à comprendre. Cette année-là, je n'ai pas été très performante !

Pourtant, monsieur Bertin m'a vite trouvée douée. J'avais la ligne qu'il souhaitait. J'étais maigrichonne, mais, à dix ans, déjà la plus grande de ma classe. Il me prenait souvent comme exemple pour montrer aux mamans dont les filles avaient un physique plus arrondi ce que devait être la morphologie d'une future danseuse. Il a très vite cru en moi et m'a mise dans des cours au-dessus de mon âge. Avec des enfants plus avancés, on apprend mieux, on voit mieux ce qu'il faudrait faire, même si le professeur ne le montre pas complètement. Mais si on ne va pas au spectacle, si on ne

regarde pas de vidéos, tout reste compliqué. Maintenant que j'enseigne, je me rends compte à quel point il est important de vraiment *voir*. Un professeur qui décrit sans montrer, c'est un peu comme parler de couleurs à un aveugle qui n'en a jamais vu... Cela demeure très abstrait. Les nombreuses vidéos dont on dispose aujourd'hui constituent une ressource infiniment précieuse : le mimétisme est très important chez les enfants. L'enfant qui apprend ignore tout de la danse. Si on lui dit : « Mets la jambe en dehors et tends le pied », sans qu'il voie quelqu'un le faire, il peut aussi bien l'imaginer dans l'autre sens ou le faire à moitié. Quand le professeur dit que c'est bien, le temps pour l'élève de comprendre exactement pourquoi et d'être capable de le reproduire à volonté, il reste dans l'incertitude. L'apprentissage de la danse est un travail de transmission à la fois oral et visuel, tout se fait par rapport à ce que nous voyons en plus de ce que l'on nous explique.

C'est seulement à l'âge de onze ans que j'ai vu pour la première fois un ballet à l'Opéra. J'avais regardé quelques cassettes vidéo et quelques rares ballets à la télévision. J'étais pourtant assez douée pour faire une synthèse entre ce que le professeur me disait et ce que je voyais. Et j'étais très encouragée. Mais je n'ai commencé vraiment à progresser qu'une fois entrée à l'École de danse de l'Opéra. Entourée de gens beaucoup plus forts, beaucoup plus avancés, j'ai compris tout de suite.

À Saint-Maur, je faisais partie des privilégiés car on me voyait déjà à l'École de danse de l'Opéra. Monsieur Bertin a conseillé à mes parents de m'y présenter et j'ai commencé

à travailler sérieusement. À mon âge et habitant la banlieue, je n'imaginai pas que la danse puisse être un métier. J'apprenais parce que j'aimais ce que je voyais et que danser me plaisait. Je cherchais de mon mieux à réaliser ce qui m'était indiqué. Mon frère faisait du judo, moi de la danse. Jusque-là, c'était du divertissement, rien de plus. Je n'avais encore jamais mis de pointes...

À onze ans, il était grand temps de me présenter à l'École. J'ai donc fait le stage en 1982 et été admise à l'École en 1983. L'enseignement s'y déroule sur six années, dites divisions. Les enfants entrent en sixième division à huit ans environ. J'en avais douze et j'ai donc intégré directement en quatrième division. Après un cursus de quatre ans, je suis entrée dans le corps de ballet : je n'avais pas dix-sept ans.

À partir de 1982, j'ai donc fait toute ma scolarité au palais Garnier où l'École de danse était alors installée. Admise comme externe, puisque j'habitais à une demi-heure de RER de l'Opéra, j'étais heureuse de rejoindre de vrais professionnels mais très impressionnée par ce somptueux et mystérieux bâtiment. Mon premier professeur de stage fut madame Girodez. Très bonne enseignante, elle pouvait aussi facilement s'emporter. Bien qu'étant une de ses préférées, chaque fois que je prenais le RER, j'avais une boule au ventre car elle était difficile à satisfaire. Pendant ce stage, je fus sans cesse partagée entre découverte, plaisir et angoisse.

Le conservatoire de Saint-Maur était situé dans un complexe moderne. Au palais Garnier, théâtre de légende avec

ses studios de danse où ont travaillé des générations de célèbres aînés, avec ses rotondes, ses multiples escaliers et ses couloirs interminables, j'étais immédiatement plongée dans l'histoire du ballet. On y croise des danseurs étoiles, des chanteurs, des musiciens, c'est un univers magique et festif.

Je dois dire que j'ai très bien vécu mes années d'École de danse malgré la discipline sévère et la grande densité du travail. Très encadrés, nous n'étions jamais à l'abri d'une petite sanction, si nous parlions trop fort dans le vestiaire ou chahutions dans les ascenseurs. Mais on ne peut pas laisser une centaine d'enfants en pleine liberté dans un bâtiment pareil. Je l'ai très bien accepté. J'étais première à tous mes examens, ce qui m'encourageait. Il y avait aussi les spectacles où j'étais assez gâtée. Dès la troisième division, j'ai eu un petit rôle dans *Soir de fête* de Leo Staats et j'ai failli interpréter *La Fille mal gardée* de Claude Bessy en tournée. Les danseuses de première division prévues pour le rôle semblaient trop fragiles et j'ai préparé un éventuel remplacement, c'était valorisant. Je n'étais pas encore très grande à l'époque, juste un peu pour mon âge. J'ai beaucoup poussé plus tard ! J'ai aussi fait *Le Festin de l'araignée* de Claude Bessy d'après Aveline. J'étais considérée un peu comme une tête de classe avec sans doute un avenir.

Nous avons ensuite travaillé pendant un an toutes les variations et le pas de cinq de *Suite en blanc* de Lifar. Grâce à cette préparation, nous étions une classe assez forte. Nous avions un bon niveau quand nous sommes entrées dans le corps de ballet. Nous participions aussi aux

démonstrations, aux tournées. Nous nous sentions bien entraînées, avec peut-être une chance de devenir solistes un jour.

Quelques rivalités se créaient, comme dans toutes les classes menant à un examen final avec un classement. J'avais des amies et aussi quelques camarades qui m'en voulaient parce que j'avais eu un compliment en cours, un « bien » ou un « bravo ». Nous savions que les moins bonnes pouvaient être renvoyées à la fin de l'année et nous vivions entre jalousies et amitiés. Mais l'École de danse n'est pas pire qu'une autre. Ce n'est pas le « monde impitoyable » souvent décrit avec complaisance.

Quand on commence à apprendre la danse, il y a quelque chose qui peut vous perturber : il n'y a pas qu'une manière d'enseigner. Tous les professeurs ne disent pas forcément les mêmes choses. Monsieur Bertin était un bon maître mais il n'enseignait pas exactement comme à l'Opéra. Quand un enfant est habitué à une méthode et qu'il lui en est proposé une autre, il est désorienté. Il comprendra ensuite qu'il y a plusieurs écoles, plusieurs méthodes, mais, au départ, il est un peu perdu. Il apprend qu'il faudra s'habituer à ne pas avoir toujours des indications identiques. Il fait ce que le maître veut, mais il compare avec ce que d'autres disent. Un professeur m'a confié un jour : « Nous sommes comme des chorégraphes. Il y a plusieurs manières de faire. Un autre te demandera peut-être de faire autrement, mais moi je te demande de faire comme ça. Tu auras différentes demandes. » J'ai compris qu'il fallait s'adapter comme on s'adapte à comprendre des gens s'exprimant

avec des accents différents. Si je ne comprenais pas, contestais une indication et demandais une explication, elle m'était toujours fournie de façon logique et construite. Dans le monde de la danse, les enfants ont besoin que les professeurs leur parlent et leur expliquent les choses tôt. Ils attendent du professeur un discours pédagogique structuré, ils veulent savoir par exemple pourquoi il demande de refaire un pas vingt fois. S'il dit : « Ta jambe était mal tendue, tu n'étais pas dans le rythme », c'est constructif. Nous comprenons ce qui n'allait pas. Sinon comment savoir dans quelle direction aller ? La répétition d'un même mouvement sans explication ne sert à rien.

Pour moi tout a été vite. Outre les petits spectacles où j'ai été distribuée, j'ai été prise en main par plusieurs professeurs qui m'ont ouvert l'esprit et permis de commencer à faire mes choix. Se regarder dans le miroir, se comparer avec la voisine, aide aussi à former son propre jugement, à se constituer des repères. Sans cela, comment savoir si la pointe en dedans est plus belle ou moins belle que la pointe en dehors ? Tout a changé dès que commença un travail très structuré sur le rythme, les bras, les jambes, le placement. Je prenais parallèlement des cours en dehors de l'Opéra, chez Max Bozzoni, un grand maître qui était plus axé sur la technique. Ce double regard était indispensable. Acquérir un bon placement est important mais soudain, s'il vous est demandé de faire des variations exigeant de la technique et que celle-ci n'a pas été acquise avant, ça peut être compliqué. À mon époque, à l'École de danse, l'enseignement dans les petites divisions était très axé sur

les bases, sur le placement. À partir de la seconde division se produisait un changement complet. Il fallait avoir plus de force, plus de technique. J'étais contente d'avoir fait en dehors ce travail complémentaire.

LA MÉMOIRE DU CORPS

L'apprentissage de la danse passe par l'éducation de la mémoire du corps selon un processus qui lui est propre, mais pas si différent de la mémoire musicale des instrumentistes, ou de celle à la fois cérébrale et physique des acteurs et des chanteurs d'opéra. Tout commence par la mémorisation des pas en les intégrant un par un dans son corps afin de pouvoir ensuite les enchaîner spontanément. Nous finissons par acquérir le réflexe de lancer la première jambe pour faire une glissade ou un saut. Et ainsi de suite. De la même façon qu'il y a dans une phrase un sujet, un verbe et un complément, vous retrouvez aussi une logique dans la manière d'organiser l'ordre des pas. Il y a par exemple toujours des pas de liaison, un pas d'appel avant de faire une glissade, avant de faire un grand jeté ou un assemblé. À l'École de danse tout commence par des pas lents, ceux des grands pliés et des dégagés. Un ordre s'établit dans le cours, avec toujours à la base l'équivalent de « sujet, verbe, complément ». Ça se complique ensuite, mais il faut d'abord assimiler cette logique-là. S'y intègrent

après les notions de rythmique et d'interprétation mais tout s'apprend par déduction à force de le répéter.

Les chorégraphies classiques s'apprennent comme des poèmes classiques. En poésie, l'enchaînement des mots a une logique spécifique, une logique musicale. Pour les chorégraphies classiques, tout, variation lente ou variation rapide, fonctionne avec les noms de pas, les structures et les rythmes appris et déjà pratiqués. Si la chorégraphie est bien réglée, si sa structure interne est cohérente, c'est facile. Dans le cas contraire, on bute toujours sur le même écueil parce que ça ne paraît pas logique dans la manière de se déplacer. Par exemple, si je fais un pas en tournant à droite et ensuite un saut qui mène dans la même direction, tout va dans le sens de la giration du corps. C'est facile à mémoriser. Mais si le chorégraphe demande un appel dans un sens et un saut dans l'autre sens, c'est plus difficile car ce n'est pas dans la logique organique du corps. Les chorégraphies bien réglées s'apprennent plus vite que les chorégraphies non structurées. Le corps les mémorise comme un texte. Il existe des repères communs. Chez Balanchine, tout sera très musical. En cas de petit trou de mémoire, on pourra se rattraper sur ce qui suit car ce sera forcément dans la logique du corps et de la musique. Le pas va nous revenir presque automatiquement. Mais il faut travailler des heures et des heures pour acquérir tous ces mécanismes et tous ces réflexes. C'est pourquoi les chorégraphies se travaillent un mois avant les spectacles.

Il existe une mémoire du corps. Si vous avez répété un atterrissage de saut en allant vers la droite, enchaînant sur

deux pas pour se rattraper et partir pour un manège vers la gauche et que survient un trou de mémoire, le corps va nous entraîner seul même si on ne sait plus très bien où on en est. Bien sûr, il y a une logique propre à chaque chorégraphe. Les chorégraphies de William Forsythe ne sont pas construites de la même manière que celles de Jiri Kylian ou de Mats Ek. Un répétiteur habitué à Forsythe va nous apprendre très vite ses chorégraphies, mais, s'il est habitué à Mats Ek, ce sera beaucoup plus long pour lui de nous apprendre du Forsythe. Vous savez à peu près ce que Forsythe va demander comme pas ou comme sortie de pas ; même si son langage est très riche et semble renouvelé à chaque spectacle, sa cohérence interne est très forte. Issu du classique, celui de Mats Ek est très personnel aussi mais assez facile à mémoriser... ce qui ne veut pas dire facile à exécuter ! Ce n'est pas le cas de beaucoup de contemporains dont le langage varie sans cesse. Nous faisons l'acquisition de toutes ces notions peu à peu, de manière structurée, dès nos premières années d'apprentissage. D'où l'importance des premiers professeurs que nous croisons et des premiers chorégraphes avec lesquels nous travaillons.

En danse, la question de la langue que nous utilisons en travaillant a de l'importance car nous côtoyons des danseurs de multiples nationalités. Entre danseurs internationaux, nous parlons généralement anglais, mais pour ce qui est du nom des pas, des termes de danse, la langue « officielle » est toujours le français pour des raisons historiques. Danseuse ou créatrice de costumes, en Chine ou à Vienne,

je me faisais comprendre avec l'anglais et quelques mots de français, mais il est réconfortant de savoir que toute la terminologie technique va rester dans notre langue. Dans certains pays, quelques différences se sont néanmoins glissées. Là où nous disons « pas de bourrée jeté », certains pourront dire « entrelacé » ou pour « déboulé », « chaîné », pour « entrechat trois », « entrechat royal » parce que c'était celui de Louis XIV. Nous l'avons abandonné dans notre France républicaine mais il a été gardé dans certains pays ! Ces différences ont dû s'établir au fil des voyages des maîtres de ballet. Mais il est assez impressionnant de penser que, tous les matins à la même heure, les danseurs du monde entier, russes, chinois, américains, sont en train de prendre leur cours en parlant français.

C'est seulement à partir du moment où tout est mémorisé et « entré » dans le corps, où le texte est appris, qu'il est possible de passer au travail artistique – tout comme un comédien, qui ne peut mettre de nuances ni définir dramatiquement son personnage tant qu'il n'a pas mémorisé son texte. Après, le danseur peut commencer à s'appuyer sur la structure de la chorégraphie pour jouer avec les rythmes et les pas.

Nous travaillons en studio, beaucoup, mais il arrive un moment où nous stagnons et où il nous faut aller en scène. Nous avons ainsi des spectacles dès l'École de danse. Il se passe quelque chose de magique dès que nous sommes en scène. Il ne s'agit plus alors d'exercices vains. La musique entendue au piano en studio n'est pas perçue de la même manière que sur scène avec l'orchestre. Il y a les lumières,

le son qui emplit les oreilles, ce ne sont plus les mêmes personnes qui nous entourent, il n'y a plus de miroir, l'espace est beaucoup plus vaste et notre imagination fait le reste. Le répétiteur est toujours là, mais nous regarde de la salle. Il n'est plus à côté pour dire : « Tends ta pointe, deux, trois, quatre, en mesure... » Nous sommes livrés à nous-mêmes. Cet espace de liberté nous fait voir autrement ce que nous avons acquis par le travail. Quand vous venez d'apprendre à nager et que vous faites tout seul votre première sortie en mer, c'est grisant : vous faites ce que vous avez appris, mais librement, pas à la commande, avec le sentiment que tout votre acquis est désormais à votre disposition. Vous êtes seul et il faut relever le défi de mettre en jeu ce que vous avez retenu de tout votre apprentissage. C'est par ce procédé magique que le simple interprète se transforme en artiste.

Voilà pourquoi chorégrapheur avec des enfants est délicat. Il faut laisser la personnalité de chacun s'exprimer et donc ne pas se contenter de leur enseigner quelque chose dans l'apparence. Il faut commencer par demander à chacun ce qu'il aimerait faire, quel est son ballet préféré, s'il veut tenter une improvisation de quelques secondes que vous pourrez utiliser, s'il imagine autre chose que ce qu'on lui propose. Tout cela doit naturellement être cadré, d'une longueur déterminée, sur une musique précise, mais il faut que l'enfant voie qu'à un certain moment il peut être son propre maître. C'est l'ambivalence de cette discipline qu'est la danse, savoir comment « désobéir » dans un certain cadre. Il faut apprendre aussi cela dès l'École de danse !

DE L'APPRENTISSAGE À L'ENSEIGNEMENT

J'ai eu des professeurs qui m'ont d'abord rebutée, puis avec lesquels je me suis très bien entendue. À l'École de danse, ce fut le cas avec Christiane Vlassi et Christiane Vaussard. Au départ, rien ne fonctionnait. Je ne les comprenais pas, elles ne me comprenaient pas et je vivais cela très mal. C'est là où ma mère a su trouver les mots qui me rassuraient et qui m'ont permis de surmonter cette difficulté, car, ensuite, tout a fonctionné à la perfection. Nous avons trouvé comment avancer dans la même direction, avec une totale complicité, et elles m'ont énormément appris.

Parallèlement à l'École de danse de l'Opéra, Max Bozzoni m'a guidée de la quatrième à la première division. C'est avec lui que j'ai appris complètement le métier de la danse, de la scène, bien au-delà des simples corrections dans un studio. Il avait l'amour du métier, qu'il m'a transmis dans de longues discussions après le cours. Cette rencontre a été pour moi déterminante, humainement et professionnellement. J'ai suivi plus tard également les cours d'adage d'Attilio Labis. Il m'aimait aussi beaucoup. Ce sont des gens qui parlent à leurs élèves comme à des adultes. Ils vous font

confiance, vous projettent vers l'avenir, ne restent pas bloqués sur l'apprentissage des pas. Quand je suis entrée dans le corps de ballet, j'étais l'une des premières « grandes », ce qui aurait pu être un handicap. Cela ne m'a jamais posé de problèmes dans le domaine de l'interprétation. Je m'en suis servie pour faire des choses différentes des autres, tout en ayant un regard sur elles. J'avais toujours eu des amies plus petites que moi et même pour *La Belle* je n'ai pas eu plus de difficultés que les autres dans mon rapport à mon personnage. Je pouvais aussi bien qu'elles me rappeler mes souvenirs d'enfance, de jeu. Le rapport de force et de taille était le même. Le seul souci était apparu quand je suis entrée dans le corps de ballet. Nous dansions alors beaucoup de Noureev et, dans toutes ses chorégraphies, les grandes sont devant. Or, on ne met normalement pas devant une danseuse qui vient juste d'entrer dans la compagnie. Et puis, quel partenaire lui donner ? Pendant un an, j'ai donc peu dansé. Et comme, la première année, on ne passe pas de concours, personne ne pouvait donc vraiment juger de mon niveau, ne m'ayant pas vue dans une vraie variation. Quand nous sommes passés à des ballets de Pierre Lacotte, je suis encore restée de côté car il aime les groupes homogènes et je dépassais ! Heureusement, deux ou trois ans plus tard, une génération de grandes et de grands a émergé, mettant fin à mon purgatoire.

Une fois dans la compagnie, j'ai beaucoup travaillé avec Josette Amiel. Nous sommes parties ensemble aux concours de l'Eurovision et de Varna et elle m'a préparée à tous les concours internes de l'Opéra. Grande interprète de Lifar,

elle a aussi créé la première version intégrale du *Lac des cygnes* donnée à l'Opéra, celle de Vladimir Bourmeister. Elle a une énergie très positive, un peu comme ma mère. Elle recherche toujours le bon goût, ne laisse jamais passer quelque chose qui ne soit pas intelligent, élégant, raffiné. J'ai adoré travailler avec elle. Et puis, elle a commencé à partir monter à l'étranger les grands ballets qu'elle avait dansés à l'Opéra, comme *Études* ou *Le Lac des cygnes*. Elle s'est beaucoup absentée puis elle a pris sa retraite mais nous sommes restées très liées. C'est avec Ghislaine Thesmar que j'ai ensuite choisi de travailler. J'étais Première danseuse et j'ai fait route avec elle pendant toutes mes années de soliste et d'étoile. Ce fut une expérience absolument extraordinaire qui dépasse la simple danse. C'est l'interprétation, avec des images, tout un monde d'une densité et d'un raffinement uniques, une véritable philosophie de l'existence.

J'ai commencé assez tôt à enseigner. Avant que je ne devienne soliste, chaque année, deux ou trois danseurs me demandaient de leur faire travailler des variations. Je devais avoir vingt ans quand Max Bozzoni aussi me proposa un jour de le remplacer pour donner un cours. Je ne l'avais jamais fait et je ne savais comment m'y prendre, d'autant qu'il y avait des élèves de différents niveaux et que je ne les connaissais pas. Max Bozzoni m'a dit : « Tu fais un cours et tu leur montres. » Je l'ai fait. C'était ma première expérience de ce type !

Dès que j'ai été « sujet », j'ai en revanche commencé à enseigner des variations que j'avais dansées, comme la Flûte

ou la Cigarette de *Suite en blanc* de Lifar, *Grand Pas classique* de Gsovsky, de la danse classique pure. Plus tard beaucoup de danseuses m'ont demandé de leur faire travailler des variations plus complexes, qui racontent une histoire, comme celle de l'Ombre dans *Les Mirages*, celles d'Odette/Odile dans *Le Lac des cygnes*. Ce genre de variations demande un travail bien particulier. Il faut d'abord très bien mémoriser les pas. Si l'élève hésite, ne sachant plus si ce qui suit est un pas de bourrée ou un assemblé, il ne peut pas être attentif à ce qu'on lui explique sur la conception du personnage. Je commence donc par m'assurer que la chorégraphie est bien assimilée. Ensuite, pour l'Ombre, par exemple, je leur parle du personnage, expliquant qu'il existe plusieurs manières de l'imaginer et j'essaye de voir si elles ont déjà une idée sur la question. Si elles n'en ont pas, je commence par leur dire ce que j'ai fait moi-même. À tel moment, on est tel personnage, plus une femme ou plus une entité, un esprit, une ombre, un caractère différent. Là, il faut exprimer une colère. Il s'agit de transmettre ce que nous avons appris nous-même de nos maîtres. J'ai travaillé cette variation avec Josette Amiel, Yvette Chauviré, Ghislaine Thesmar et Florence Clerc, selon les périodes, je peux donc proposer ce qu'elles m'ont enseigné. Elles choisissent ou elles ne choisissent pas. Moi, en les regardant, je peux leur dire : « Toi, il vaut mieux que tu fasses comme ça, c'est mieux pour toi. » C'est une question de morphologie, de coordination. Il faut se rappeler ce qu'on a fait mais bien comprendre celle qui danse pour adapter les différentes facettes possibles de l'interprétation au plus près de sa personnalité.

Montrer une variation comme celle de l'Ombre est une question de style mais aussi d'analyse psychologique. Il faut savoir chercher en soi et se servir de ses propres expériences, mais également pousser l'élève à puiser dans ses ressources les plus profondes, quelquefois non encore explorées : c'est ainsi qu'il est possible de parvenir à une interprétation idéale. Quand j'ai fait travailler cette variation à Laura Hecquet, qui est devenue ensuite étoile, elle est arrivée avec la volonté de s'y donner à fond. Au début, c'était bien, intelligent, mais ses regards n'étaient pas assez directs. Je lui ai dit : « Il faut que tu commences la variation avec des yeux derrière la tête. Tu regardes derrière et devant. Concentre-toi. » À la fin de la répétition, elle était épuisée, mais elle avait compris et elle a ensuite merveilleusement interprété la variation en scène. Au départ, elle ne la pensait pas si riche ni si complexe. Ce personnage ne se déplace pas de manière humaine comme un être de chair, il se meut sans bruit, comme un fantôme.

Pour un ballet comme *Grand Pas classique* que créa Yvette Chauviré, c'est davantage une question de style, de perfection des positions. Il n'y a pas vraiment d'histoire à raconter, même si Yvette Chauviré s'est inventé comme support un joli scénario très précis. J'imagine plus simplement le contexte d'un grand soir, très chic, sans narration bien définie, mais avec des idées, une suite d'humeurs et de couleurs. Tout tient à la beauté du geste et à la rythmique. Beaucoup de passages paraissent difficiles, mais, s'ils sont faits avec une vision de la rythmique fondée sur le rendu plus que sur la difficulté, cela fonctionne bien. La