

# Choré-graphier la spectacularité

CLAUDIA JESCHKE

Cet article cherche à mettre en lumière le phénomène de la production et de la démonstration de la spectacularité sur scène d'après la notation des mouvements. Le cadre méthodologique dans lequel nous nous inscrivons est celui de « l'écriture de la danse » telle qu'elle ressort du large corpus des notations chorégraphiques. Le contenu de l'analyse portera sur l'exploration (exemplaire) des moyens d'expression et de l'esthétique de la spectacularité consciencieusement transmis par les « écrits » des maîtres de ballet du XIX<sup>e</sup> siècle (parmi lesquels Henri Justamant, Marius Petipa et ses notateurs), dans leurs approches respectives du choré(-)graphisme. La focalisation sur l'élaboration et la production des ballets entend contribuer au discours sur les concepts et pratiques professionnels de « mise en scène » (selon Justamant) qu'on rencontrait alors principalement en France et en Russie, tout en mettant en évidence dans leur diversité les programmes esthétiques que les maîtres de ballet du XIX<sup>e</sup> siècle honoraient et inventaient.

Le XIX<sup>e</sup> siècle a ceci de remarquable qu'une grande variété d'approches est utilisée dans la représentation du spectacle dansé (chorégraphie) à travers sa notation (choré-graphisme). Ces scripts et partitions de danse nous éclairent tous sur la danse et sa pratique, mais sous des angles différents. Alors que les scripts de danse (que l'on voit d'ordinaire comme des systèmes de notation) analysent surtout le mouvement, les partitions de danse ont une ap-

proche plus théâtrale du mouvement, proposant des options pour l'agencement scénique et technique du répertoire de ballet du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le but de cet article n'est pas de comparer les concepts théâtraux avec la « politique de préservation<sup>1</sup> » visible lorsque ces chorégraphies écrites sont appliquées concrètement aux corps et aux mouvements. Il s'agit plutôt de suggérer (et d'explorer) la façon dont la diversité et la complexité du choré-graphisme dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle sont susceptibles de refléter des changements et des glissements de la notion de « perception », et donc d'« attention ». Pour encadrer et structurer les variations dans la notation de la danse, j'emprunte ces deux termes à Jonathan Crary qui, dans son livre *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, s'est penché sur « la façon dont, au XIX<sup>e</sup> siècle, les idées sur la perception et l'attention se sont transformées en suivant l'émergence de nouvelles formes technologiques de spectacles, d'exhibitions, de projection, d'attraction et d'enregistrement<sup>2</sup> ». La perception, selon Crary, est moins la vision<sup>3</sup> que l'enquête sur « les conditions nécessaires à son émergence historique<sup>4</sup> ». En tant que telle, elle explore et expérimente l'incarnation et la temporalité. L'attention, quant à elle, « sous-entend la possibilité de se fixer, de contempler quelque chose de merveilleux, dans lequel le sujet attentif est à la fois immobile et libre<sup>5</sup> ». Cela signifie que le sujet est kinesthétiquement (et donc physiquement) touché<sup>6</sup>, et utilise son

---

1. Voir Stephanie Jordan (ed.), *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade*, Londres, Dance Books, 2001, 356 p.

2. Voir Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, MA-Londres, MIT Press, 1999, p. 2. Crary restreint ses recherches à « la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ». J'ajouterais qu'en matière de chorégraphi(sm)e, on observe des « pré » approches aux pratiques attentives qu'il met à jour, dans le laps de temps restreint qu'il étudie.

3. « [...] la vision est une couche d'un corps qui peut être capturé, mis en forme, ou contrôlé par un éventail de techniques externes, dans le même temps la vision n'est rien d'autre qu'une part d'un corps capable d'échapper à la capture institutionnelle et d'inventer de nouvelles formes de nouveaux affects, et de nouvelles intensités » (Jonathan Crary, *Suspensions...*, *op. cit.*, p. 3).

4. Jonathan Crary, *Suspensions...*, *op. cit.*, p. 10.

5. *Ibid.*

6. Voir Carrie Noland, *Agency and Embodiment. Performing Gestures/Producing Culture*, Cambridge MA-Londres, Harvard University Press, 2009, p. 9 : « [...] le terme "kinesthésie" fait référence aux sensations de

imagination. Je vais limiter ce que Crary appelle la « réorganisation changeante de la culture audio-visuelle » dans le « champ des pratiques attentives » à mes études de cas de ce choré-graphisme qui émerge dans le deuxième tiers du XIX<sup>e</sup> siècle et devient prédominant au fil du siècle. Nous verrons que la chorégraphie et le choré-graphisme peuvent être considérés comme des parties du « champ des pratiques attentives » qui « offrent une surface hétérogène unique sur laquelle les objets discursifs, les pratiques matérielles, et les artefacts représentationnels n'occupent pas des strates qualitativement différentes, mais sont impliqués de manière égale dans la production des effets de pouvoirs et des nouveaux types de subjectivités<sup>7</sup> ». Dans ce qui suit, je m'attache particulièrement à l'identification et à la mise en lumière de certaines des strates de la mise en forme de la danse théâtrale du XIX<sup>e</sup> siècle qui a fait l'objet de toutes les attentions, que ce soit dans les transferts vers un médium différent ou les notations, et vice versa.

Nous allons voir quatre corpus différents de chorégraphies qui ont en commun les conditions migratoires des producteurs et des productions de la danse du XIX<sup>e</sup> siècle, alors habituelles. Le premier est d'origine germano-autrichienne : le fameux « catalogue » Opfermann. Le deuxième est composé des livrets de mise en scène d'Henri Justamant, débutés en France (alors que Marius Petipa entrait dans l'âge adulte) et comprend une étude de Marius Petipa, choré-graphiste en Russie. Le troisième est le projet de notation russe sous la direction de Nikolai Sergueïev, retranscrivant une partie des œuvres de Petipa et les recréant en Europe occidentale.

La sélection d'exemples suit les images de l'arrangement de groupe spectaculaire, tout comme, (dans le cas de Justamant et Petipa/Sergueïev) les programmes techniques et les imitations de mouvements de séquences scéniques. J'aimerais préciser tout de suite que l'ensemble concerne les stratégies et les normes choré-graphiques/choré-graphistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Par conséquent, les notations sont des opérateurs visuels de cultures de mémoires et de médiation dans la danse. « Si l'écrivain répète le mouvement, son propre corps finira par être marqué, ses muscles et ses ligaments seront affectés par la pratique gestuelle qui permet à son corps de s'exprimer et le contraint dans le même temps<sup>8</sup> ».

---

mouvement transmis à l'esprit par les nerf du système musculaire, tendineux et articulaire ».

7. Jonathan Crary, *Suspensions...*, *op. cit.*, p. 7.

8. Carrie Noland, *Agency...*, *op. cit.*, p. 1.

Avant de revenir à Marius Petipa et à d'autres représentants du ballet russe, je me pencherai sur trois représentants du chorégraph(ism)e en Europe occidentale : Franz Opfermann père et fils (1809-1874 pour le premier et 1835-1908 pour l'autre) et Henri Justamant (1815-1890).

Les carrières des Opfermann et de Justamant occupent les deuxième et troisième tiers du XIX<sup>e</sup> siècle. S'ils ne sont pas représentés de manière égale à Petipa dans l'historiographie de la danse, ces trois hommes semblent néanmoins avoir eu une carrière significative, d'après le volume de notes collectées (pour la plupart de leur main), des ballets qu'ils ont composés et/ou mis en scène.

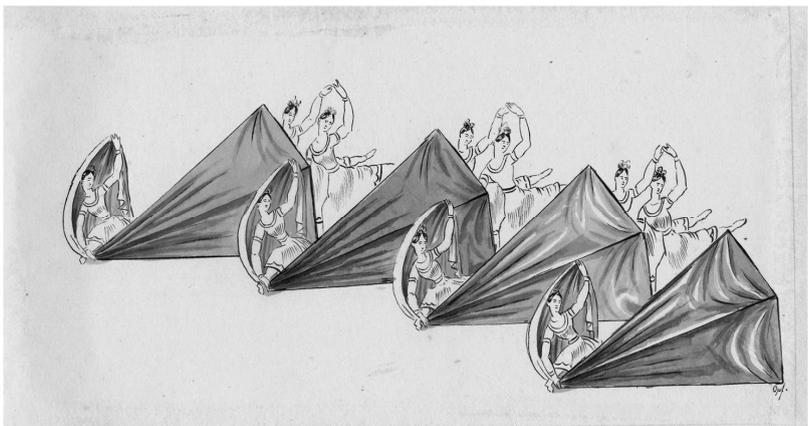
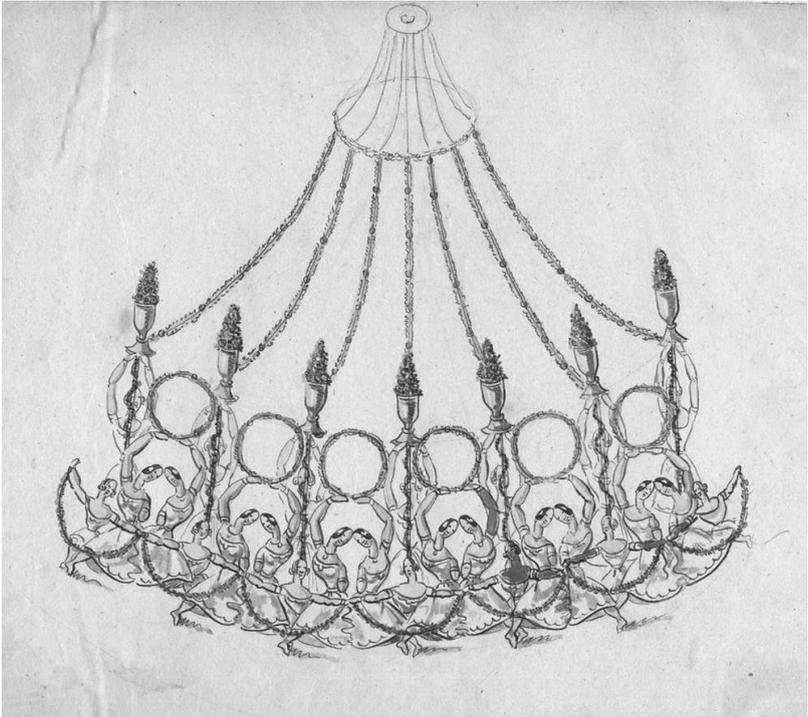
### **Chorégraphies I : rassembler les choré-graphismes - Franz Opfermann, père et fils**

Le « catalogue » Opfermann, *Tanz-Gruppen*, se trouve au Derra de Modora Dance Archives à Salzbourg depuis 1965, date à laquelle la fondatrice, Friderica Derra de Moroda, est entrée en possession de ces 132 pages d'illustration partiellement mises en couleurs, reliées de façon aléatoire, et accompagnées de quelques commentaires ou explications, et a identifié l'ouvrage comme étant celui du maître de ballet autrichien Franz Opfermann fils<sup>9</sup>. On peut cependant douter qu'il en soit l'unique auteur. En comparant le style et les rares signatures, on devine une collaboration avec Franz Opfermann senior. De plus, une page isolée peut être attribuée au chorégraphe Wenzel Julius Reisinger, premier créateur du *Lac des cygnes* en Russie<sup>10</sup>.

---

9. Les numéros des pages de ce script non daté ont été ajoutés par Derra. La première page du manuscrit contient une esquisse biographique anonyme (en allemand) de Franz Opfermann fils « Chorégraphies par le maître de ballet Franz Opfermann, né en 1825, mort le 6 octobre 1908, 10 ans à l'Opéra du tsar à Saint-Petersbourg. Si le père était un soliste et un maître de ballet à Munich à la Cour de Maximilien I<sup>er</sup> de Bavière, et le père de sa femme, Prinster, jouait de la musique de chambre à la Cour du Duc Esterhazy vers 1725, apparenté à Fanny Elssler par la famille Prinster ». Frans Opfermann junior et Fanny Elssler étaient cousins par leur mère (Rosalia et Therese, toutes deux filles de Johann Prinster). Ivor Guest décrit Prinster comme gagnant « sa vie en fabriquant des figurines de plâtre et jouant du violon sur son temps libre » (dans *Fanny Elssler*, Londres, Adam & Charles Black, 1970, p. 18). À propos de la biographie, voir aussi Riki Raab, *Biographischer Index des Wiener Opernballetts von 1613 bis zur Gegenwart*, Vienne, Hollinek, 1994, p. 343-344.

10. Voir Opfermann, *Tanz-Gruppen*, n.p.



Opfermann, Franz, père et fils : *Tanz-Gruppen*. Manuscrit,  
Moroda Dance Archives, Paris-Lodron University, Salzburg, n.d. n.p.  
© Derra de Moroda Dance Archives, Universität Salzburg.

La structure, tout comme les détails du volume, peuvent être lus comme un témoignage de la connaissance de la danse, portant sur un haut degré de professionnalisme dans la mise en scène de ballets. L'organisation du catalogue est accumulative et semble être une suite de configurations de nombres variables de danseurs, avec et sans accessoires (écharpes, guirlandes de fleurs, bouquets), représentant des figures ornementales et sculpturales de groupe présentées du point de vue de la scène.

Dans son ensemble, les esquisses des Opfermann considèrent les corps costumés (des danseuses pour la plupart) comme éléments de décoration de la scène. Rien ne permet de relier une illustration spécifique à un ballet en particulier, il manque les personnages, la musique, ou les interactions entre les danseurs. L'interaction est un simple élément, dans la mesure où elle est montrée à travers les poses des corps, leur position dans l'espace et par le contact entre les danseurs, qui se touchent les mains ou s'attrapent par la taille, ou par les accessoires. L'harmonie, l'équilibre de l'agencement des membres dans l'espace et l'importance de chaque élément, comme si c'était un ornement dans le groupe, sont des caractéristiques de l'esthétique du « catalogue ». Les accessoires sont là pour varier et accentuer les aspects sculpturaux et architecturaux du corps féminin. Par exemple, la disposition des écharpes ou la position des guirlandes de fleurs crée et rend visible pour le public l'espace autour des corps et, ce faisant, rend l'espace aussi important que les corps. Dans des esquisses montrant de nombreux danseurs utilisant des accessoires, les repères dans l'espace sont donnés par le tracé des pas.

On trouve des méthodes similaires concernant la pratique de la danse, la kinesthésie et l'esthétique dans les transcriptions de Henri Justamant et Marius Petipa.

## **Chorégraphies II : partitions de chorégraphies de Justamant et Petipa**

Henri Justamant, né à Bordeaux en 1815 dans un milieu familial non artistique, est un « maître de ballet [...], qui compte une très longue et très laborieuse carrière chorégraphique, [...] partagée entre l'Opéra, l'étranger et les différentes scènes parisiennes<sup>11</sup> ». Il reçut une formation au Grand-Théâtre de Bordeaux et passa sa jeunesse dans de grandes villes de province – Marseille, Bordeaux

---

11. Entrée « H. Justamant » in *Dossier d'Artiste*, BMO.

même pas de la jambe qui est devant  
mais, les hommes enroulent le mantoux sur  
le premier temps.

Et les Dames replièrent leur main droite  
sur le gauche de l'homme.

et même pas ce qui fait arriver tout  
pas, mais, après le deuxième on  
fait pas tomber croisé de côté, ayant le  
mantoux ouvert.

16 mesures  
0 0 0 0  
0 0 0 0  
0 0 0 0  
0 0 0 0

avec autre croisé devant et fait le même  
pas, de pied croisé, mais que le pied  
du mantoux.  
ils finissent au côté, et complètent les  
16 mesures.

Et tout le pas doit être danser  
dans le style espagnol.

0 0  
0 0  
0 0  
0 0  
0 0



sur le premier temps, les hommes croisés  
entièrement, et les Dames leur pied, le main  
sur le gauche, ils font, en partant du  
pied qui est au côté, trois pas de chaque  
pied le côté croisé et ambulant.  
6 mesures.



les hommes aillent les mantoux, en valant  
en place.  
les Dames, en passant devant eux, font pas  
marché et j'ai tomber croisé, chez le bas  
qui tient le mantoux croisé.  
2 mesures.



en partant du pied qui est au côté, et Dorette, sur son  
côté, avec au côté, en faisant pas marché, l'homme  
croisant sur son, ayant tourner. Deux fois  
sur les Dames, croisé devant les hommes, en faisant  
pas marché, et j'ai tomber, venant, à leur place.

en 3

en 2

16 mesures

In Paquita. Ballet en deux actes et trois tableaux par Messieurs Paul Foucher et Mazillier, musique de Mr Delvedez, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie royale de Musique, le 1<sup>er</sup> avril 1846. Représenté sur le Grand Théâtre de Lyon le 6 décembre 1854. Mise en scène et dansés par Monsieur Justamant [sic]. Direction de Monsieur Lefebvre.

(1847), Lyon (1849-1861) – ainsi que Bruxelles (1860-1864), rendant également quelques visites aux centres de danse étrangers situés à Londres (1869, 1876, 1877 – Théâtre de l'Alhambra et Théâtre Victoria) et Berlin (1874). À partir de 1966, il produisit surtout ses ballets à Paris<sup>12</sup>, où il devint maître de ballet de l'Opéra en 1868<sup>13</sup>.

Comparés aux dessins des Opfermann, les livrets de *mise en scène* de Justamant font état de ballets entiers ou de divertissements. Sa méthode de notation, qui peut se lire sur plusieurs niveaux, présente une description verbale des actions pantomimiques et des mouvements de jambes et se sert de la terminologie de ballet en usage à l'époque. De plus, en tant que chorégraphe, il représente le corps, prenant pose ou en mouvement, à l'aide de dessins schématiques, pour expliciter les ports de bras et les positions. Les formes sont identiques, que les danseurs soient masculins ou féminins : un torse triangulaire, des jambes et des bras et un rond pour la tête. Chaque genre est identifié par une couleur : le rouge pour les femmes, le noir pour les hommes. Les silhouettes sont placées sur une scène sur laquelle les chorégraphies sont tracées. La description entière est faite pour coïncider avec les mesures notées dans la marge.

Le programme illustré de Justamant donne à voir des interprètes en costumes dont les interactions forment des groupes ornementaux qui se présentent au public. Contrairement au catalogue d'Opfermann, Justamant établit une suite temporelle de ces forma-

---

12. ... au Théâtre de la Porte Saint-Martin, à l'Opéra de Paris, au Théâtre de la Gaîté, au Château-D'eau, au Châtelet, au Théâtre-Lyrique et aux Folies Bergères. Il était le disciple du célèbre chorégraphe français Louis Henry (1784-1836) et probablement d'Alexis Blache (1792-1852)

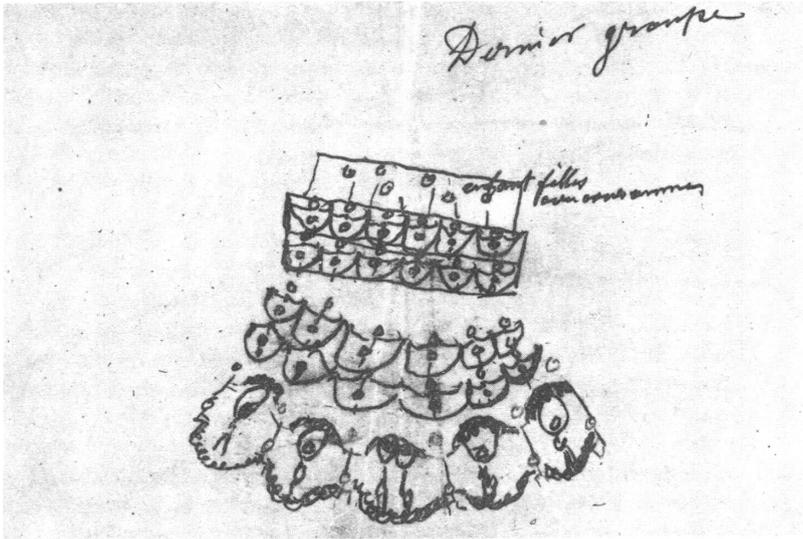
13. Justamant est considéré comme l'un des derniers chorégraphes français capable de produire de grands *ballets d'action* et de les noter, scènes de groupe incluses dans l'optique de leur future reproduction. Nos connaissances sur la manière de noter de Justamant sont incomplètes. Ses notes ont été vendues aux enchères en trois lots à Drouot, Paris, le 15 mai 1893. Ces liasses sont restées plus ou moins complètes jusqu'à nos jours. Les volumes n° 2 et 4 (48 livres) se trouvent à Cologne, au Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität, Schloß Wahn, les n° 5 et 7 (19 livres) se trouvent à New York, à la Public Library, Dance Collection (Collection Lincoln Kirstein), et le n° 6 (environ 19 livres) est à Paris, au Musée de l'Opéra. Henri Justamant a fait l'objet de publications récentes, voir en particulier Linièle Chane-Yue-Chang, *Pas en Variations. Henri Justamant. Entrée dans une écriture singulière*, Partitions en Cinétophographie Laban (n. p), 2015.

tions et fournit d'amples renseignements sur les *pas* de danse utilisés pour les déplacements spatiaux et temporels. La représentation de passages narratifs n'est pas oubliée et ressemble à la description de séquences de mouvements. En voici un exemple, tiré de la troisième partie du « Pas de Manteaux » N° 3 : [...] : « les hommes ouvrent les manteaux en restant en place ; les dames, en passant devant eux, font *pas marché*, et *pas tombé croiser*, sous les bras qui tient le manteaux développés » [*sic* !].

Justamant fait apparemment référence aux énergies qui ne sont perçues ou découvertes que lorsque les séquences de mouvements sont exécutées physiquement. Il a pris la décision de transcrire le sous-texte moteur selon lequel la dynamique (et non l'apparence) du mouvement peut être enregistré. Son chorégraphisme hybride ouvre la voie à des moyens de réunir des couches variées de mouvement, qui contribuent à la dynamique de la documentation de danse en général. En tant qu'archives du mouvement et archives sur la mobilité, les « livrets de mise en scène » de Justamant nous donnent un aperçu technique particulier et détaillé du savoir corporo-performatif du XIX<sup>e</sup> siècle.

La notation de Justamant peut être comparée aux procédés utilisés pour les films et le cinéma. Le choré-graphiste suit et écrit les actions depuis la perspective d'une caméra mobile. Ce faisant, il invite le destinataire (les danseurs et le public) à adopter le même point de vue mobile. La scène est représentée en trois dimensions, les actions peuvent être accélérées, ralenties, ou arrêtées, suggérant une liberté d'exécution des danseurs et, par conséquent, du public (qui est mis au défi de s'intéresser volontairement à ce qu'il se passe sur la scène).

Tout comme Justamant, Marius Petipa rassemble des transcriptions de son théâtre dansé. Les images ressemblent à celle de Justamant, et à l'instar de ce dernier et des Opfermann, Petipa utilise une grande variété d'éléments choré-graphiques (figures de groupes, bonhomme allumette, tracé au sol, descriptions), procédé qui ressemble à de la « prénotation », à des brouillons de ballets créés à partir de notations avant la performance. L'emploi de ces éléments et la notation peuvent être lus comme une méthode de recherche et de répétition (à un certain degré chez Petipa, dont on ne trouve, à ce que je sais, aucune partition complète). La signification de ces esquisses préliminaires pour la production de ballet est soulignée par les commentaires pratiques de Fiodor Lopoukhov, qui peuvent être lus dans un volume édité par Eberhard Rebling et



Petipa, Marius : *La Belle au bois dormant* (1890).

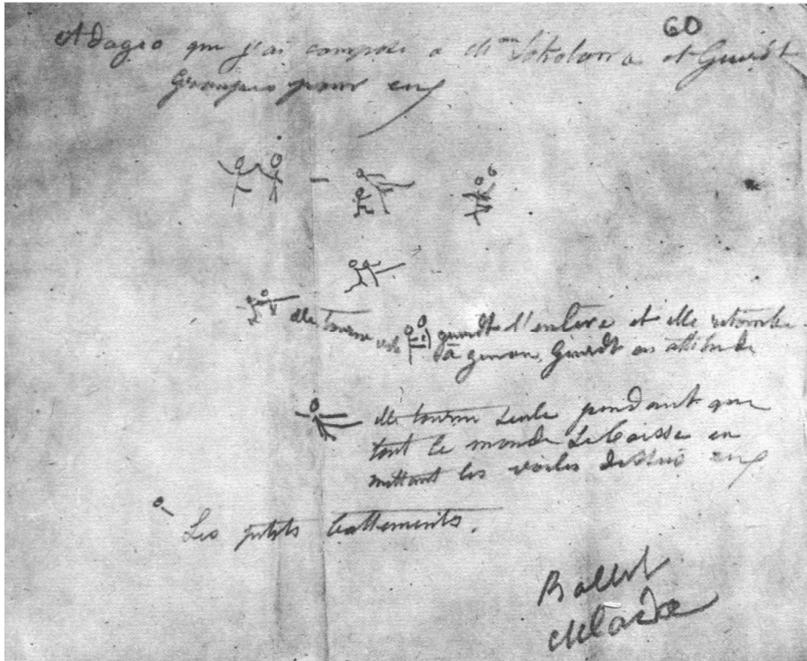
In Eberhard Rebling, *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse Dokumente Erinnerungen*, Berlin, Henschelverlag, 1975, p. 176, ill. 17.

publié en 1975, *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts*<sup>14</sup>. Lopoukhov, qui est devenu plus tard un chorégraphe d'importance en Union Soviétique, a officié au Théâtre Mariïnski à Saint-Pétersbourg entre 1905 et 1917 comme danseur de caractère, et connaissait les chorégraphies de Petipa à force de les répéter tous les jours.

Je vais maintenant faire référence aux illustrations et aux commentaires dans le volume dont j'ai parlé. Voici un commentaire de Lopoukhoy sur *Les Bandits* (1875): « on a dit que Petipa établissait la composition des scènes pour les corps de ballet en avance, mais mettait les solistes devant le fait accompli, sans aucune préparation. Ce n'est pas correct. Petipa préparait aussi des esquisses des mouvements et des positions<sup>15</sup> ».

14. Eberhard Rebling, *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse Dokumente Erinnerungen*, Berlin, Henschelverlag, 1975, 430 p., voir le premier chapitre : « Marius Petipa, Choreographische Erläuterungen, Mit Kommentaren von Fjodor Lopuchow », p. 141-210. Il s'agit de la traduction allemande de l'ouvrage d'Anna Nexendzi (éd.), *Marius Petipa, Materialy. Vospomïnanija. Stat'ji* [Documents. Souvenirs. Articles], L., Iskusstvo, 1971, 446 p. (N.D.E.)

15. Eberhard Rebling, *Marius Petipa...*, *op. cit.*, p. 152-155.



Petipa, Marius : *Mlada* (1879).

In Eberhard Rebling, *Marius Petipa. Meister des klassischen Balletts. Selbstzeugnisse Dokumente Erinnerungen*, op. cit., p. 173, ill. 15.

Les deux dessins montrent le travail de Petipa sur le groupe final de la valse du premier tableau du premier acte, qui ne fut, d'après Lopoukhov, jamais réalisé. « Les hommes tiennent les guirlandes hautes, puis au moment ils descendent les guirlandes d'une seule fois // avant de faire de groupes tous ceux, celles et enfants // filles qui sont sur les praticables vont se placer // les autres devant – ils reculent à la place du groupe avec guirlandes en l'air – pour faire groupe<sup>16</sup> »

Voici un exemple du mouvement de programme de Petipa : « Adagio que j'ai composé à M<sup>me</sup> Sokolova et Guerdt<sup>17</sup>. Groupes pour eux. // Guerdt l'enlève et elle retombe à genou. Guerdt en

16. Eberhard Rebling, *Marius Petipa...*, op. cit., p. 189 (ill. 29).

17. "M<sup>me</sup> Sokolova": Eugénie Sokolova (1850-1925)

attitude // elle tourne seule pendant que tout le monde se baisse en mettant les voiles dessus eux // Les petits battements<sup>18</sup> ».

### **Chorégraphies III : Re/créer des chorégraphies – Petipa/Sergueïev**

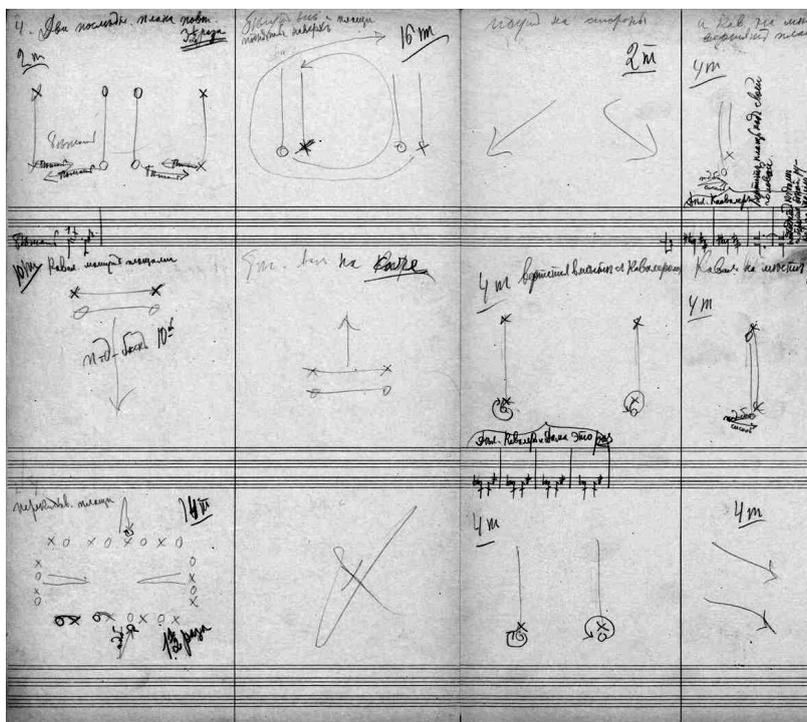
Les noteurs de la collection Sergueïev<sup>19</sup> procèdent d'une manière différente : en tant qu'archivistes des chorégraphies de Petipa, ils ne travaillent pas, au contraire de lui, avec la pré-production des partitions de danse, mais avec la documentation *a posteriori* de « gestes citables ». De fait, on trouve une notation découlant d'une tradition du XIX<sup>e</sup> siècle différente<sup>20</sup>, notamment dans les scripts de danse mentionnés plus tôt (scripts de danse dont l'analyse du mouvement et la transcription est essentielle). Cette transcription remplace la description verbale des *pas*, les codifie peut-être plus précisément (et certainement de manière différente) que le traditionnel vocabulaire de ballet. Dans le cas de la collection Sergueïev, cette codification se fait avec l'aide de la notation Stepanov (créée aux environs du début du XX<sup>e</sup> siècle à partir de certains des ballets de Petipa dans sa période Saint-Petersbourg), par exemple pour *Paquita*, joué en 1847, 1881 et 1892. Contrairement aux livrets de Justamant, dans lesquels le choré-graphiste utilise des descriptions verbales pour tout ce qui a trait aux mouvements, les textes de Sergueïev séparent les mouvements de danse décrits selon la méthode Stepanov, et les mouvements d'imitation, décrits verbalement, et ajoute des tracés au sol. La notation fragmentée des mouvements de jambes (prépondérants), cependant, renvoie à des séquences de *pas*-types, autrement dit à des enchaînements, et par conséquent à la dimension temporelle intégrée sur le plan moteur et sur celui des habitudes rythmiques. La continuité de la séquence n'est pas décrite. J'en arrive à une courte explication du mouvement (et des qualités d'analyse de la danse de la notation Stepanov).

---

18. Eberhard Rebling, *Marius Petipa...*, *op. cit.*, p. 173 (ill. 15).

19. Sergueïev, superviseur d'un projet de notation cohérent, bien qu'avouant son ignorance de la notation du mouvement, était considéré comme dilettante et a confié la majeure partie du travail de notation à deux assistants, Alexandre Chekryguine et Viktor Rakhmanov. Roland John Wiley, *Dances from Russia: « An Introduction to the Sergejev Collection »*, *Harvard Library Bulletin*, XXIV, 1, January, 1976, p. 94-112, ici 97-98.

20. Les notations d'Arthur Saint-Léon et Auguste Bournonville en sont des exemples bien connus.



Petipa, Marius : *Paquita*, « Pas de Manteaux ».

[http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou01987\\_\[15 juin 2015\]](http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou01987_[15 juin 2015])

Dans son *Alphabet des mouvements du corps humain* (Paris, 1892), Vladimir Stepanov représente le corps comme un système de neuf lignes séparées en trois groupes. Les mouvements de la tête et du corps sont représentés dans les deux lignes supérieures, celles des bras dans les trois lignes centrales, et celles des jambes dans les quatre lignes inférieures. La partition de *Paquita*, dans la Collection Sergueïev, s'attache principalement à décrire les mouvements des jambes : d'un côté, le principe de l'addition (le mouvement, comme le son, est composé de plusieurs éléments), et de l'autre, le principe de la durée (la valeur temporelle des mouvements est communiquée par le biais des notes de musique). Une vitalité et un phrasé énergiques ressortent des silhouettes en bâtons de Justamant ou Petipa, et sont ici plus aisément compréhensibles, comme une voix qui viendrait s'ajouter aux valeurs temporelles de la composition musicale.

## Modèles de vision subjective<sup>21</sup>/ Productivité de l'observateur<sup>22</sup>

L'implication créative dans les transcriptions de danse, fondée sur les répétitions de ballets, se produit à tous les niveaux de la médiation de l'information : au niveau des programmes illustrés typiques de la période (pour les Opfermann, Justamant et Petipa), dans le dessin du « bonhomme-allumette », dans la stratégie du *pas* verbalisé et les descriptions mimées (Justamant et Petipa), tout comme dans l'emploi des scripts de danse comme aide-mémoires (collection Sergueïev). Pour les chorégraphi(sm)es du XIX<sup>e</sup> siècle décrits ici (en plus d'autres exemples possibles), on observe une utilisation frappante des ornements, à la fois comme structure et comme *modus operandi*, et, de fait, comme stratégie de production. L'ornement ne fournit aucun signe lisible, mais est utilisé dans une matérialité qui fonctionne spatialement et temporellement (pour fixer la danse dans l'espace et dans le temps, mais aussi pour sa transposition spatiale et temporelle en mouvement). Un rôle central est joué par les accessoires, qui se font prothèses, extensions du corps, et demandent un nouveau vocabulaire (plus ouvert, plus mobile), en particulier pour les mouvements du haut du corps et les changements d'appui, vocabulaire qui ne peut être communiqué par les instructions ou dénominations de *pas* traditionnelles.

La dimension ornementale des figurations de groupe tend (et cela est renforcé par le grand nombre de participants) vers un effet d'« émerveillement », requiert un effort de contemplation et d'imagination et joue avec la question de la temporalité. De plus, on trouve des traces isolées de l'ornemental dans les dessins en bâtons et les tracés au sol, tout comme, dans le cas de Justamant, dans l'organisation picturale des descriptions de *pas*. Si les livrets de Justamant ne contiennent pas d'explications verbales et si Justamant utilise la verbalisation ornementale pour consigner le vocabulaire codifié des mouvements, Petipa, quant à lui, utilise les descriptions, qui étendent le champ des possibles en terme de verbalisation et ouvrent non seulement l'ornemental, mais aussi les codifications de la danse et de la technique vers le royaume de

---

21. «J'espère montrer comment les plus influentes figurations d'un observateur du début du XIX<sup>e</sup> siècle dépendaient de la priorité des modèles de vision subjective [...]» (Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge MA-Londres, MIT Press, 1990, p. 9).

22. *Ibid.*

l'imagination et de la projection. La collection Sergueïev traduit les capacités de Petipa en formules de mouvements.

Dans la négociation des matérialités spectaculaires et des spectacularités matérielles de la danse, les chorégraphistes dont nous parlons aujourd'hui produisent des images stéréoscopiques, virtuelles et spatiales<sup>23</sup>, qui ne consignent pas tant les occurrences qu'elles n'activent les facultés performatives et théâtrales de l'imagination et de la création chez tous ceux qui sont impliqués dans l'advenue du mouvement. Dans la notation, nous voyons le déploiement des espaces d'opération et des temporalités, caractérisés par leur « suggestivité graphique » et leur « manœuvrabilité », qui témoignent d'une approche praxéologique de la culture de la danse au XIX<sup>e</sup> siècle, de ses disciplines et de ses historiographies. Les recherches à venir sur Marius Petipa en tant que chorégraph(ist)e nous fourniront de précieuses informations sur ces champs, encore trop peu explorés, de la production de savoir en danse.

Salzbourg

*Traduit de l'anglais par Laura Médan et Marie-Lise Paoli*

---

23. Dans *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (*op. cit.*, p. 8), Jonathan Crary identifie le procédé optique qu'il considère comme caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle : le stéréoscope « un moyen de détailler le statut changeant de l'observateur ».