

RÉSUMÉ DU PROJET

« Pas et variations, Henri Justamant (1815-1890). Entrée dans une écriture »,
par **Linièle Chane-Yue-Chiang**
[notation d'œuvre chorégraphique]

Recherche documentaire et iconographique : Linièle Chane-Yue-Chiang. Avec la collaboration de Marie-Françoise Bouchon.

Transcription de la partition source et reconstruction des pièces : Wilfride Piollet

Notation et graphie Laban : Linièle Chane-Yue-Chiang

Relecture de la partition notée : Noëlle Simonet

Publication : Florence Paul, édition Ressouvenances, collection « Pas à pas ».

La ressource s'organise suivant trois phases d'élaboration :

Recherche

- une synthèse issue de la recherche documentaire et iconographique donne les repères du contexte de la production artistique de l'époque et les influences sur les écritures chorégraphiques ;
- une reproduction partielle des sources issues du fonds de la BnF – La Bibliothèque-musée de l'Opéra : deux clichés photo, un autographe, la première page manuscrite des variations [10 pages] ;
- une description des manuscrits ; premier repérage par la grille de lecture notationnelle.

Reconstruction

- une relecture des termes employés par Henri Justamant : proposition de transcription - juxtaposition avec le vocabulaire corporel actuel ;
- le processus de reconstruction en atelier avec Wilfride Piollet. Une proposition de définition de l'écriture de Henri Justamant.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Notation

La notation concerne vingt-deux danses, extraites de sept ballets. Une présentation de chaque ballet annonce la partition.

Il s'agit de courtes variations solo et de quelques entrées constituées d'une à deux phrases de pas :

- **Grand pas**, 1862, *Ballet cyprïote*. [5 danses] Variation de la dame. Pas de Diane : entrée de Mlle Wesmaël. Entrée de Mlle Girod. Entrée de Mlle Delechaux. Diane seule ;
- **La Fille du feu**, 1869. [1 danse] Variation de Flamma ;
- **Divertissement de La Chatte blanche**, 1870. [8 danses] Mme Ferrus. Mlle Schalger. Les 2 premières. La 1^{re} danseuse. La 1^{re} danseuse. Entrée de l'Allégorie de la joie : La 1^{re} danseuse. Variation de la 1^{re} danseuse. La 1^{re} danseuse ;
- **La Belle au bois dormant**, 1874. [1 danse] Variation de la 1^{re} danseuse Mlle Laurençon.
- **Grand ballet du royaume de Noël**, 1880. [2 danses] Variation de la 2^e première. Variation de la 1^{re} danseuse.
- **Myrtille, Une fête en Alsace, Ballet bohémien**, 1885. [1 danse] Variation de l'étoile.
- **Le pied de mouton**, 1888. [4 danses] (1^{er} Ballet La bataille des fleurs) Entrée de la Victoire. Première variation de la Victoire. Deuxième variation de la Victoire. (2^e Ballet Les Éoles et les Flocons de neige.) Pas seul d'un petit flocon.

AVANT-PROPOS

Henri Justamant a dix-sept ans quand Marie Taglioni ouvre l'ère du ballet fantastique avec *Les Sylphides* en 1832. Le ballet romantique connaît en France trente années de succès. Si le ballet, à l'Opéra de Paris, s'engage dans une période d'affaiblissement à partir des années 1850, il prospère sur toutes les autres scènes. De même, le Danemark, l'Italie et la Russie poursuivent son épanouissement avec des maîtres de ballet comme August Bournonville, Luigi Manzotti, Arthur Saint-Léon, et Marius Petipa. Les écoles portent le « style » et la technique du maître au sein de leur pépinière.

L'écriture originale d'Henri Justamant, danseur et maître de ballet, s'inscrit dans ce contexte. Il a scrupuleusement noté ses propres ballets depuis 1840. La centaine de manuscrits qu'il nous a laissés ouvre de nouvelles perspectives sur l'art chorégraphique en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Nous devons la découverte de ce patrimoine à la curiosité de Wilfride Piollet, relayée par la pugnacité de l'historienne Marie-Françoise Bouchon dans les recherches qu'elle entreprend en 1989. Intégrée depuis à la pédagogie de Wilfride Piollet, la danse d'Henri Justamant est ainsi revenue à la vie.

Je découvre pour ma part le vocabulaire d'Henri Justamant pendant mon cursus en notation Laban au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, dans les ateliers de Wilfride Piollet. Son enseignement s'appuie sur des croisements d'imaginaires corporels qui ont nourri mon analyse du mouvement. Ce mode d'exploration m'accompagne pendant mon cycle de perfectionnement en 2008 où nous collaborons pour la notation de *Suite en blanc* (1943), chorégraphie de Serge Lifar. Cette initiation pratique me conduit aujourd'hui à proposer le présent travail qui en est un prolongement.

L'ouvrage se propose de divulguer l'existence d'un patrimoine riche d'enseignements et d'inviter un public ouvert à la pratique de la danse académique – danseurs, enseignants, chercheurs, historiens de la danse – à son exploration.

La partition notée en cinétographie Laban permet à un reconstituteur d'aujourd'hui une exploitation et une exécution immédiate, ce que les manuscrits d'Henri Justamant ne permettent pas.

La reconstruction des pièces en est une phase préalable. Elle permet la reconnaissance des chemins corporels à investir et conduit à entrer dans l'écriture d'Henri Justamant.

Le corpus est extrait d'œuvres qui ont été conçues de 1862 à 1888.

Le but recherché est moins de reproduire l'intégralité d'une œuvre, ou d'en décrire les déplacements de groupes à grands effets scénographiques, que de déceler les composantes d'une écriture et d'identifier une grammaire corporelle. Nous avons ainsi choisi de sélectionner exclusivement des variations solo en cohérence avec cet objectif.

LES MANUSCRITS D'HENRI JUSTAMANT

Un manuscrit se présente sous la forme d'un cahier contenant une description intégrale des ballets associant figures et textes. Le cahier commence par présenter les principaux compositeurs de l'œuvre : chorégraphie, costumes, musique, direction de l'orchestre. Suit une nomenclature qui donne la liste des personnages et la distribution, les danses, parfois une analyse, et un « conducteur » qui explicite le code des couleurs et dessins. Puis vient la notation du ballet elle-même.

Les danseuses et les « danseurs » quand il s'agit de danseuses en travestis¹, sont symbolisés indifféremment par une même figure. Un cercle pour la tête, un losange pour le haut du corps, une jupe type tutu romantique, et des filaires pour les membres. La distinction de sexe est signifiée par l'utilisation d'une couleur d'encre différente; rouge pour désigner la danseuse, noire ou bleue pour le « danseur ».

Ses notations, par la qualité descriptive et l'exhaustivité des détails, révèlent la passion et le sérieux qu'il mettait à investir la matière chorégraphique. Le témoignage descriptif de l'œuvre par son auteur lui-même est un véhicule inestimable pour sa transmission. Il garantit l'exactitude de son écriture et en assure la pérennité.

Les carnets d'Henri Justamant constituent un trésor patrimonial qui témoigne de l'état de la danse à une époque pour laquelle nous ne possédons guère de documents sur le contenu chorégraphique des ballets. Grâce au nombre impressionnant de ses écrits, il nous permet de combler une des nombreuses lacunes qui subsistent encore dans l'histoire de la danse, en nous faisant découvrir des combinaisons de pas jusqu'ici inédits.

Première lecture avec l'approche notationnelle

La première lecture déclenche le réflexe de repérer les correspondances avec l'aide des éléments d'analyse de l'outil notationnel. On peut alors distinguer les données immédiatement exploitables de celles qu'il s'agira d'affiner dans le cadre du processus de reconstruction.

Les domaines observés dans leur globalité peuvent être regroupés de la manière suivante :

¹ En France dans la seconde moitié du 19^e siècle, la danse masculine est si mal considérée que le métier de danseur suscite beaucoup moins de vocations que celui de danseuse. L'engouement est tel pour les danseuses qu'elles se voient confier les rôles masculins qu'elles dansent en travesti.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

- les appuis, les transferts du poids du corps², les gestes de jambe ;
- les gestes de bras et les mouvements du haut du corps ;
- les orientations ;
- les tours.

Par ailleurs, des indications de qualité invitent à un choix d'interprétation, et des formules génériques laissent toute latitude d'exécution. Par exemple, « comme pour », « brusquement », « sec », « en continuant », « *port de bras* », « *un remplissage pour remonter* ». L'intention et l'expression prévalent à la description du geste.

² En cinétopographie, le transfert du poids du corps est une notion de base du système Laban. Ce terme désigne un déplacement du centre de gravité et se traduit par un changement d'appui.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

variation De l'étoile

1

ped droit devant un tour en dehors sur l'orteil 1^{re}
gauche en levant devant la jambe droite, Poser 3 temps
le pied droit devant en attitude en face, assemblée

2

Derrière, échappé sur les orteils, rester un temps 1^{re}
fermer l'échappé en croisant les bras devant 2 temps
3 fois encore même pas 6

3

pour aller à reculons 3 petits pas tomber en 1^{re}
levant le haut du corps les mains sur les hanches 3 temps

4

pas marche en arrière en levant la jambe en 1^{re}
raccourcit devant les bras l'air main ouverte 2 temps
rester un temps poser le pied devant en baissant
les bras et la tête
3 fois encore même pas 6

Myrtille, Ballet bohémien, 1885, H. Justamant. La Bibliothèque-musée de l'Opéra, extrait de « la Variation de l'étoile ».

LA RECONSTRUCTION

La reconstruction est le préalable indispensable avant la retranscription en cinétographie pour l'élaboration de la partition notée.

Reconstruire une œuvre à partir d'une partition, la reconstituer, c'est accepter d'entrer dans une aventure corporelle. Nous y entrons par le corps, le vecteur sensible de transmission de l'écriture. On s'ouvre ainsi sur des promesses de découverte de voies d'exploration. Une combinaison de phrases et des prises de directions inhabituelles invitent ainsi le danseur à une démarche de déconstruction puis de reconstruction corporelle.

Le processus de décryptage des mots pas à pas....

On commence par décrypter les mots d'Henri Justamant de la partition source. Celui-ci utilisait un vocabulaire en usage à son époque mais qui n'est plus celui que nous utilisons aujourd'hui. Un premier travail consiste à traduire ses mots en gestes, les décoder, puis les faire correspondre à des verbes d'action identifiables aujourd'hui. Or la traduction d'un terme en première lecture et la tentative de recherche de son équivalence dans son vocabulaire actuel n'est pas envisageable, car il n'existe pas à notre connaissance de glossaire de référence mettant telle terminologie en équivalence avec telle nature de geste de l'époque.

On s'attache alors à « coller » au plus près des termes, en donnant une réponse par un geste compatible ou équivalent, et en s'essayant à faire surgir l'organisation corporelle correspondante.

... avec Wilfride Piollet

La phase délicate de la réinterprétation vers une réécriture repose entièrement sur les compétences de Wilfride Piollet. Elle vise l'interprétation la plus juste possible du geste au travers de mots qui appartiennent au passé. Le délivrer au présent nécessite d'abord de faire confiance à sa propre mémoire corporelle engrangée tout au long d'une vie d'apprentissage, d'exploration d'écritures multiples, d'interprétations variées à travers un vaste répertoire. L'École est le lieu où se transmet cette mémoire. Celle-ci est perpétuée par le théâtre qui la véhicule et la diffuse.

Wilfride Piollet est au cœur de cette mouvance et sa mémoire corporelle en est imprégnée. Sa curiosité et son engagement l'ont amenée à retrouver les sensations générées par la grammaire d'un temps qui a contribué à l'émergence de notre présent.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Quelques exemples de traduction

Certains exemples ne peuvent se comprendre que dans le contexte de la phrase chorégraphique.

(*Le Pied de mouton*, entrée de la Victoire)

« *en cassant la hanche* » pourrait signifier : en se décalant (déport du centre de gravité).

(*Le Pied de mouton*, variation de la Victoire)

« *relevé [...] en ouverture de jambe en dedans en faisant un tour* » signifie : relevé, un tour seconde en dedans. « *ouverture* » doit être compris comme un éloignement de la jambe d'appui (abduction) et non comme une rotation externe de la jambe. « *en dedans* » est lié au tour, et non pas à la jambe.

(*Grand ballet du royaume de Noël*, variation de la 1^{re} danseuse)

« *chassé contre temps entrechat cinq de volée relevé en attitude* » pourrait signifier : pas chassé, temps levé passer, assembler battu fini sur un pied, relever en attitude croisée.

(*La Fille du feu*, variation de Flamma)

« (*Temps piqué*) ... *en portant l'épaule droite au public* » indique un changement d'orientation du buste, soit une rotation du thorax, en restant sur pointe, sans changer d'appui, et en maintenant le geste en pause dans l'espace. Cela se traduit par un changement de l'épaulement, fortement accentué.

(*Divertissement de la Chatte blanche*, 1^{re} danseuse)

« *Soubresaut en faisant ouverture de la jambe en dedans* » se traduit par : temps levé en tournant en dedans tout en faisant battement rond de jambe également en dedans.

(*Grand Pas*, variation de M^{lle} Delechaux)

« *pas marché en avant, deux tours en l'air en un jeté dessus* » signifierait : posé, double saut de basque exécuté jambes tendues.

L'ÉCRITURE D'HENRI JUSTAMANT

La phase exploratoire de la reconstruction révèle la récurrence d'actions et la manière de les investir. Cela nous permet d'entrer dans une « pensée » du mouvement dansant propre à Henri Justamant et qui rejoindrait celle de son époque.

Il ressort de l'ensemble de ses pièces une grande vivacité qui ne peut trouver ses ressources que dans une fluidité organique installée, manifeste d'un travail de corps nécessitant une liberté des trois sphères (tête, buste, bassin). La danseuse maîtrisait la spirale, comme en témoignent encore les films que les Danois nous ont laissés des variations dansées au tout début du ^{xx}^e siècle. Le haut degré de technicité voulu par l'auteur exigeait de l'interprète cette complète acquisition.

Par ailleurs, la recherche de l'expression qui est également une constante chez Henri Justamant requiert cette disponibilité du haut du corps.

Wifride Piollet affirme spontanément : « Ce qui se dégage des partitions de Henri Justamant : l'inventivité, les changements d'orientation dans les déplacements inhabituels, les engagements du haut du corps, la structure et les combinaisons des pas amènent à rechercher une « dansivité », très propre à son auteur.

On rencontre souvent la spirale induite par le changement de direction du haut sans descendre de la pointe « *sur les orteils* » et en restant dans l'équilibre comme dans *Flamma*, *La Fille du feu*. Également, la conscience de l'appui dans le haut du dos pour les « pas reculé tout en avançant » dans les phrases répétées sur un parcours en cercle ou en diagonale.

Certaines variations sont d'une extrême difficulté technique. Néanmoins l'expression de la danse est toujours présente. Un composant de la signature d'Henri Justamant est l'exploitation rigoureuse et multiple des pointes « sur les orteils ». C'est une récurrence. Replacée dans son époque, cette utilisation de la pointe révèle un niveau de technicité très avancé, d'autant que nous savons que les chaussons n'étaient pas renforcés. Pour réaliser ces difficultés, la danseuse devait avoir acquis une force exceptionnelle dans le bas de jambe et dans le dos. »

Décembre 2014.