

Noël Mairot est ingénieur du Conservatoire national des arts et métiers, actuellement enseignant en danses de société. Il découvre le système Conté auprès de Michelle Nadal avec qui il réalise une série de cahiers pédagogiques à l'aide d'un logiciel d'écriture musicale, puis en 2010, réalise les exemples de la *Grammaire de la notation Conté* éditée par le CND. De 2008 à 2010, il participe aux jurys de troisième année de « formation corporelle et musicale du danseur et du musicien – notation Conté », dans les conservatoires de la Ville de Paris. En 2017, il collabore, avec Catherine Bros et Florence Huyche, au projet François Malkovsky, *Pierre Conté : Trajectoires croisées autour du mouvement*.

Noël Mairot

De Stepanov à Conté : genèse d'un système d'écriture du mouvement en liaison avec l'écriture de la musique

À la fin du XIX^e et début XX^e siècle, Stepanov et Conté ont créé des systèmes de notation du mouvement qui s'appuient sur l'écriture de la musique, mais au XV^e siècle déjà, l'écriture de la musique se trouve mêlée à la notation de la danse, d'abord à titre documentaire, avant d'être elle-même utilisée pour noter le mouvement.

Dans une première partie, nous allons voir que l'écriture musicale s'est constituée, en partie, autour du geste, puis comment la notation de la danse a intégré les codes du système musical. Après cette première partie, nous verrons que Stepanov est le premier système de notation du mouvement qui s'appuie totalement sur l'écriture musicale. Puis nous verrons, comparativement, que Conté, dans la même veine, propose sa propre interprétation, en particulier au niveau de la notation de l'espace qu'il réinvente complètement. Enfin, nous ferons un survol des principales évolutions du système Conté, depuis la première édition, par Pierre Conté en 1931, jusqu'à ce jour.

ÉCRITURE DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE

Les civilisations qui écrivent la musique écrivent déjà leur propre langue, et celles qui écrivent la danse écrivent déjà la musique. Même si ce n'est pas le propos du jour, nous voudrions tout de même rappeler, ou souligner, qu'il y a aussi des cultures sans écriture, ce qui n'empêche pas des pratiques musicales et de dansées. Pour une époque donnée, on constate que l'écriture de la musique, plus ancienne, est plus avancée.

Dans sa thèse sur la « sémiologie de la représentation écrite du mouvement »¹, Martine Mouton présente une chronologie sous forme d'un tableau mettant en vis-à-vis les évolutions des deux écritures.

1. Martine Mouton, 1992, « Les écritures du mouvement : sémiologie de la représentation écrite du mouvement du corps humain en Occident à travers ses systèmes d'écriture. Problématique de la transcription du mouvement corporel du XI^e au XX^e siècle », thèse de doctorat en linguistique, université Paris V, sous la direction de Louis-Jean Calvet.

Premières écritures musicales et premières notations de danses

Les premières écritures de la musique sont des aide-mémoires. On trouve plusieurs systèmes dans lesquels un signe désigne une note de la gamme. De la sorte, on note la hauteur des sons ; généralement, le rapport au temps n'est pas indiqué, les mélodies étant supposées connues.

Le linguiste Peirce² (1839–1914) distingue trois interprétations du signe qui peut être *icône*, *symbole* ou *indice*, voire les trois à la fois, à différents degrés. Pour la notation de la musique, c'est la représentation symbolique qui prévaut. En Grèce, III^e siècle av. J.-C., les notes sont désignées par les premières lettres de l'alphabet – les Grecs utilisent également les premières lettres de l'alphabet pour désigner les chiffres. Chez les Romains, le principe grec est adapté à l'alphabet latin par Boèce (c. 480–524). Ce système de désignation des notes par des lettres est toujours utilisé dans les pays anglo-saxons, ou encore en jazz pour désigner les accords. La Chine utilise un principe similaire. Les lettres n'existant pas, ce sont les idéogrammes qui servent déjà à la représentation des chiffres, qui représentent le rang de la note dans la gamme (figure 1). L'écriture est verticale.

Au IX^e siècle se développe une autre écriture, dite « neumatique » : des signes graphiques, superposés au texte des cantiques, indiquent les inflexions de la voix et rappellent les gestes du chantre dirigeant l'assemblée (figure 2). Sur le papier comme pour le geste du chantre, l'aigu est figuré vers le haut et le grave vers le bas. Contrairement à un système par lettres, chiffres ou idéogrammes qui représentent précisément les notes, soit une hauteur absolue, le neume n'a qu'une valeur relative – plus haut/plus bas. Il est figuratif, ou icône dans la terminologie du linguiste Peirce.

Pour la notation de la danse, on observe, à partir du XV^e siècle, surtout en France, mais pas seulement, de nombreux systèmes de notation du mouvement. Martine Risch les décrit dans son mémoire sur « Les Procédés d'écriture des systèmes français de notation du mouvement »³. Comme pour la musique quelques siècles auparavant, il s'agit alors surtout d'aide-mémoires. Martine Risch nous rappelle⁴ que ces systèmes « impliquent un vocabulaire limité de pas et de gestes, une exécution standard ». C'est bien ce que l'on trouve, par exemple dans :

- Manuscrit dit des basses danses de la bibliothèque de Bourgogne, c. 1495
- Michel Toulouze : *L'Art et instruction de bien danser*, c. 1482/96
- Manuscrit des basses danses de Cervera (province de Lerida), c. 1496 (Espagne)
- Fabritio Caroso, *Il Ballarino*, 1581 (Italie)
- Thoinot Arbeau, *Orchésographie*, 1589

À l'instar de l'écriture neumatique qui place des signes au-dessus du texte à chanter, les premières écritures du geste ont trouvé place au-dessus ou sous la portée musicale, sous la forme de lettres. Dans le manuscrit dit des basses danses de la bibliothèque de Bourgogne (c. 1495), on trouve par exemple : « R » pour révérence, « b » pour branle, « s » pour simple, « ss » pour double, « c » pour congé, « r » pour reprise, etc., voir figure 3. On retrouve ce même procédé littéral chez Michel Toulouze, Thoinot Arbeau...

2. Charles Sanders Peirce, 1978, *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

3. Martine Risch, 1987, « Les procédés d'écriture des systèmes français de notation du mouvement », mémoire pour l'obtention du diplôme de spécialiste en notation du mouvement, cursus d'études supérieures en danse, Paris Sorbonne (Paris IV), sous la direction de Jean-Claude Serre.

4. *Ibid.*, p. 107.

Fig. 1

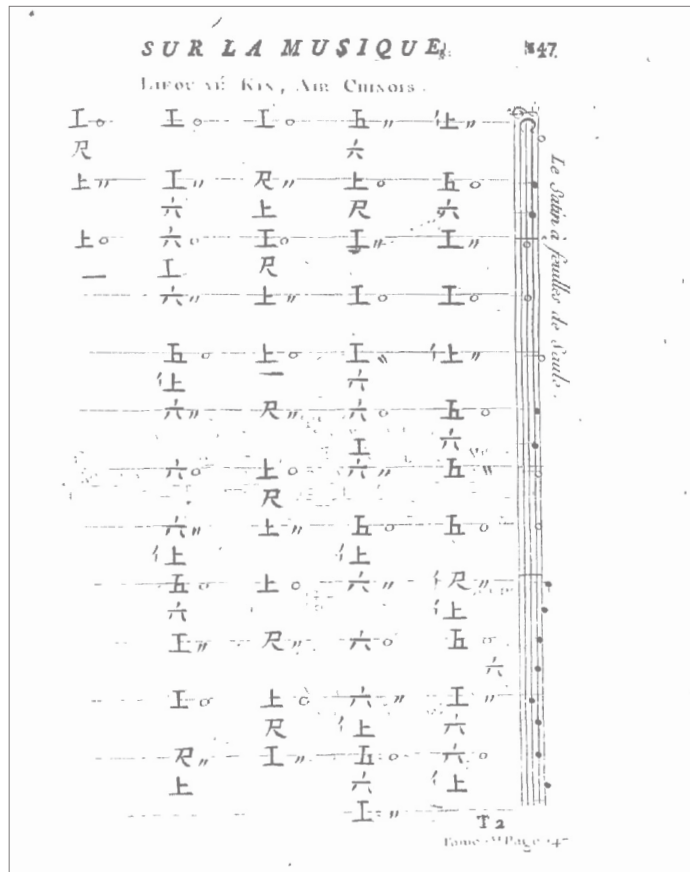


Fig. 2

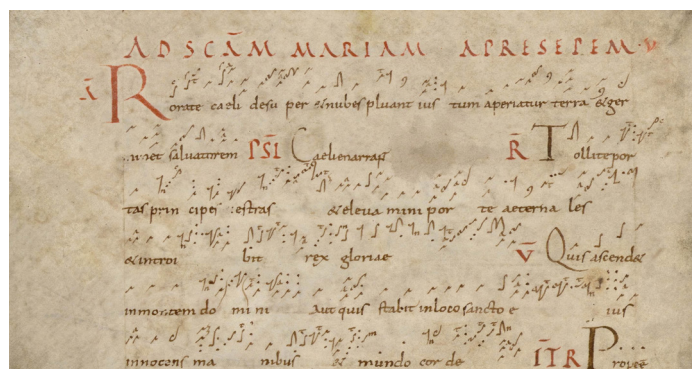
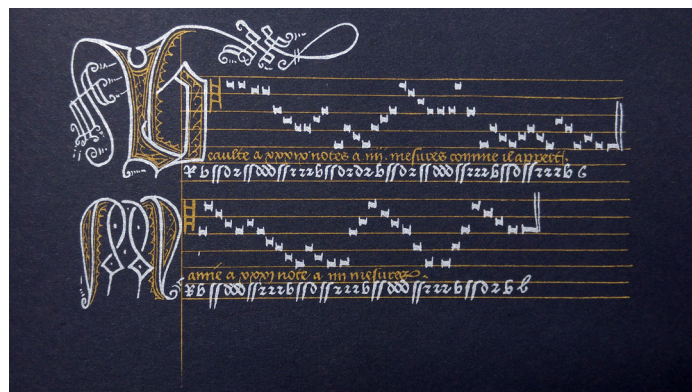


Fig. 3



Quelques systèmes avec la portée musicale

D'abord à titre complémentaire à la notation

À l'époque des premiers systèmes de notation, on n'envisage pas de danse sans musique, fussent des chants ou de la percussion. Les descriptions de danses contiennent régulièrement une portée musicale avec la mélodie. La portée musicale peut être verticale sur le côté (Thoinot Arbeau, figures 4a et 4b), en haut et horizontale (Raoul Auger Feuillet, figure 5).

Premiers systèmes à écrire sur les portées, mais sans notes !

Alors que la musique se structure avec des figures de notes sur des portées, il est amusant de voir apparaître des systèmes de notation de la danse sur des portées musicales, mais sans note. Les portées ont cinq lignes, comme le plus souvent chez les musiciens, bien que cela ne trouve pas vraiment de justification, si ce n'est d'entretenir un parallèle visuel entre la notation du mouvement et l'écriture de la musique.

Ci-après les systèmes de Jean Favier, d'André Lorin et d'Arthur Saint-Léon.

Jean Favier dit « l'Aîné » (1648-1719)

Mariage de la Grosse Cathos, 1688, mascarade mise en musique par Philidor l'Aîné, Ordinaire de la musique du Roy⁵. Chorégraphie et notation chorégraphique attribuées à Jean Favier.

Membre de l'Académie royale de danse, c'est un contemporain de Feuillet, plus connu. *L'Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert⁶ en fait l'éloge, et présente les deux systèmes. La portée est divisée par des barres verticales et chaque section représente l'espace scénique. Les personnages y sont représentés par un signe, dit de « présence du corps ». Les sections, délimitées par les barres verticales, se succèdent à la manière d'une bande dessinée, de la gauche vers la droite, sur un axe temporel. La portée sert alors de cadre spatial, métaphore de l'espace de représentation. La succession des séquences figure l'axe temporel (figure 6a). S'inspirant du modèle musical pour la représentation des durées, Favier adapte son « caractère de présence du corps » en le déclinant en blanche, noire, croche... à l'instar des figures de notes en musique (figure 6b).

Selon *l'Encyclopédie*, l'idée serait de Dupré⁷, également applicable au système de Feuillet. En l'absence de manuel, *l'Encyclopédie* semble alors la seule citation de cette idée, dont on ne trouve pas vraiment l'application sur la partition consultée, puisque l'on observe, alors qu'il y a plusieurs danseurs, qu'une ligne sur deux a des « caractères de présences du corps » noir ou blanc.

André Lorin (1650-1710)

Livre de la contredance du roy, 1688⁸.

André Lorin est également membre de l'Académie royale de danse. Il place des signes de part et d'autre la portée, l'essentiel de la page étant occupé par un dessin montrant les personnages avec la trace des trajectoires (figure 7).

5. André Philidor, 1688, *Mariage de la Grosse Cathos*. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103682c/>]

6. [Louis-Jacques] Goussier, 1753, « Chorégraphie », in *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, volume III, sous la direction de Diderot et D'Alembert, pp. 367-373. [<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v3-806-0/>]

7. *Ibid.* p. 371.

8. André Lorin, 1688, *Livre de la contredance du roy*. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9060096v>]

Fig. 4a (ci-dessous)
et 4b (à gauche)



Air du tourdion reduict en minimes blanches, qui font la mesure du temps. *Movements que le danseur doit faire en dansant le tourdion, lequel se dance incontinent apres la basse-dance.*

Pied en l'air gaulche.
Pied en l'air droit.
Pied en l'air gaulche.
Pied en l'air droit.
Sault moyen.
Posture gaulche.

Le revers des precedents.

Pied en l'air droit.
Pied en l'air gaulche.
Pied en l'air droit.
Pied en l'air gaulche.
Sault moyen.
Posture droite.

Fig. 5

Le Rigaudon de la Laix

Fig. 6a

Fig. 6b

Ces mesures se font en cette figure
Surdance

Arthur Saint-Léon (1821-1870)

La Sténochorégraphie, ou l'art de noter promptement la danse, 1852.⁹

Saint-Léon place un ensemble de signes abstraits sur sa portée, qu'il place au-dessus de la portée musicale. Outre la portée à cinq lignes pour les pas, il utilise une portée supplémentaire à une seule ligne seulement, pour, à la fois, le buste, la tête et les bras, avec une écriture plutôt figurative (figure 8).

Utilisation de l'écriture musicale pour la notation du mouvement

Etienne-Jules Marey (1830-1904) fait, en 1868, l'éloge de la notation musicale, l'assimilant à une langue universelle : « Depuis longtemps, il existe une expression graphique de mouvements très fugitifs, très délicats, très complexes, qu'aucun langage ne saurait exprimer. Cette admirable écriture se lit dans tous les pays : c'est, à proprement dire, une langue universelle. Je veux parler de la notation musicale.¹⁰ »

Alors que nous avons vu plusieurs systèmes qui utilisent des portées comme cadre de leur notation de la danse, Vladimir Stepanov (1866-1896) est le premier auteur à utiliser comme signifiant la note, à l'instar de l'écriture musicale.

Pierre Conté (1891-1971), organiste, lit la musique dans sa notation actuelle et conventionnelle et s'aperçoit que la lecture d'une partition musicale le met en mouvement, comme pour tout chanteur ou instrumentiste, et que le son, dans toute sa subtilité, n'est que la résultante de ce mouvement. Cela conforte son idée d'utiliser une écriture pour noter le mouvement, l'écriture musicale en particulier. Marey l'avait évoqué, Stepanov avait ouvert la voie.

L'Art musical est un art sonore qui agit :

- par maintien des sons (tenue)
- par dynamisme des sons (marche des parties)
- par arrêt des sons (silences)

L'écriture musicale permet, indubitablement, la reproduction de cet art. Nul ne cherche à le contester.

L'art cinématique (Danse par exemple) est un art visuel qui agit :

- par maintien des gestes (plastique)
- par dynamisme des gestes (pas et expression de gestes).
- par arrêt des gestes (avec la disparition ici du personnage).

L'écriture cinématique (ou chorégraphique) ne peut donc qu'être très rapprochée de l'écriture musicale. Cela d'autant plus que, comme nous l'avons démontré, l'écriture musicale détermine des gestes de la part de l'exécutant et non des sons.

(*Guide chorégraphique*, n° 8, 4^e trimestre 1934, p. 139)

Conté qui, très jeune, pratique avec sa sœur les danses traditionnelles dans lesquelles musique et danse sont indissociables, défendra toute sa vie les liens qui unissent ces deux arts « dynamiques », comme en témoigne son livre *La Danse et ses lois*¹¹.

9. Arthur Saint-Léon, 1852, *La Sténochorégraphie, ou l'art de noter promptement la danse*. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007>]

10. Etienne-Jules Marey, 1868, *Du mouvement dans les fonctions de la vie. Leçons faites au Collège de France*, Paris, Germer Baillière, p. 93.

11. Pierre Conté, 1952, *Expression par gestes et locomotion. Les Arts dynamiques. La Danse et ses lois*, Paris, Arts et mouvement.

Fig. 7

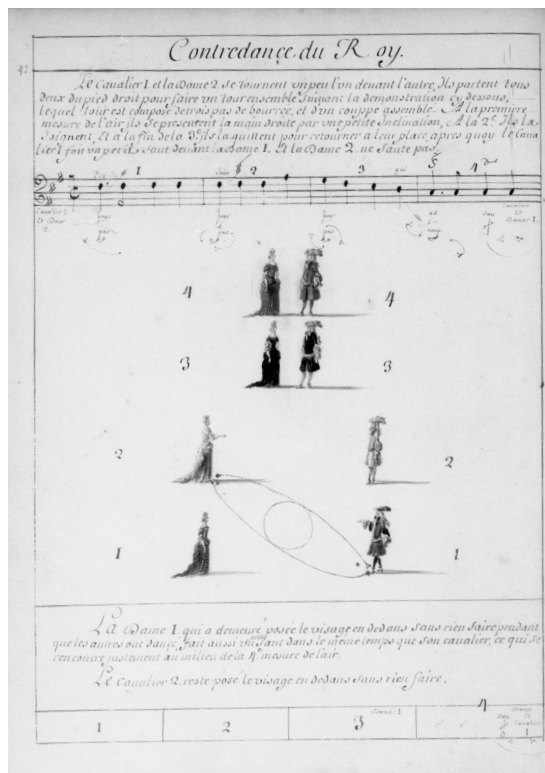
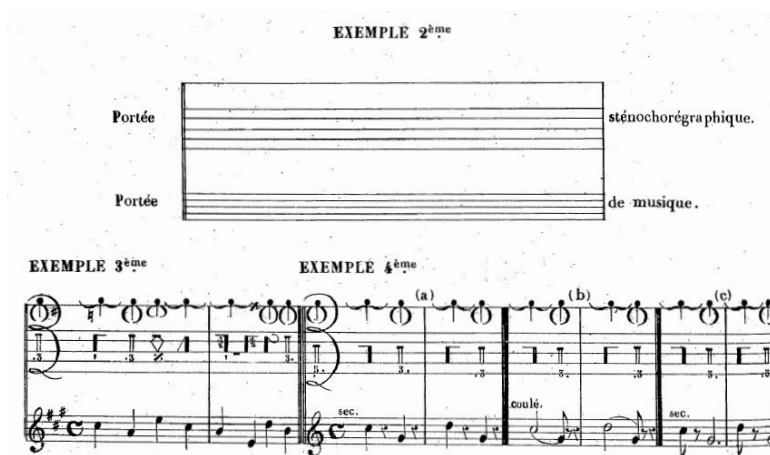


Fig. 8



APPROCHE COMPARÉE STEPANOV / CONTÉ

Relation aux institutions

À la fin du XIX^e siècle, Stepanov, publie en France son ouvrage *Alphabet du corps humain*, sous-titré *Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*. Son ouvrage est publié à Paris en 1892¹². Le système est reconnu par la Commission de la troupe impériale de ballet de Saint-Petersbourg, comme en témoigne le procès-verbal publié à la fin de l'ouvrage¹³. Il est adopté comme système de notation des écoles de ballet Mariinsky et Bolchoï.

12. Vladimir Ivanovich Stepanov, 1892, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Paris.

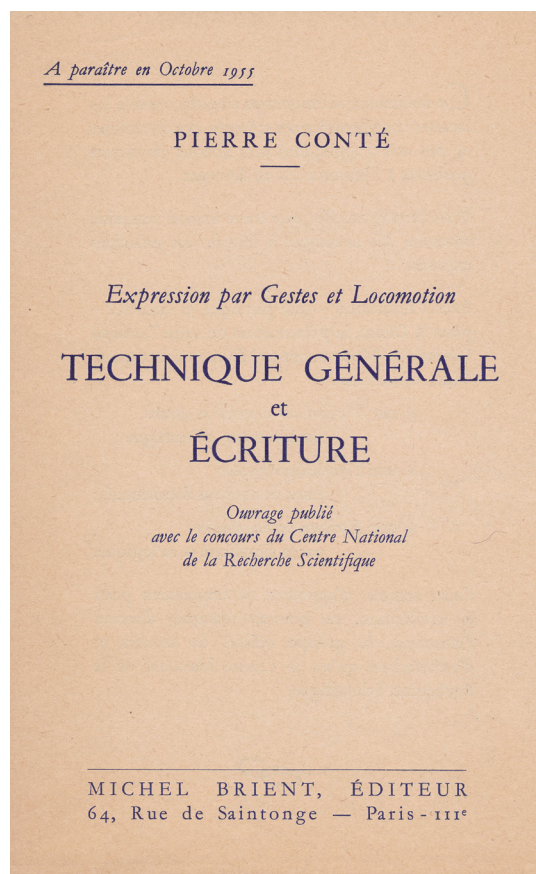
13. *Ibid.* p. 65.

Conté présente également son système à l'Opéra de Paris, présentation au final concluante (quoique conflictuelle – Serge Lifar et Pierre Conté ne sont pas les meilleurs amis), mais sans suite. Nous avons un récit, détaillé et haut en couleur, par Pierre Conté dans ses mémoires.

Pour illustrer la relation entre Conté et Lifar, mentionnons une des polémiques entre les deux hommes. Dans *La Danse et ses lois*, Conté critique¹⁴ l'ouvrage de Lifar *La Danse*¹⁵. Il lui reproche aussi à Lifar de l'avoir plagié dans son *Traité de chorégraphie*, que Lifar publie également en 1952¹⁶. On peut se demander comment le manuscrit est arrivé dans les mains de Lifar, mais il semble que Michelle Nadal, alors élève de Pierre Conté, l'aurait prêté à une amie « avec la meilleure des intentions »¹⁷...

L'accueil est meilleur au Centre national de la recherche scientifique (CNRS), qui accorde une bourse pour publication de la *Technique générale* (voir figure 9). Mais Conté n'est pas satisfait de son travail et ne publiera jamais. La version que nous connaissons aujourd'hui est celle que Michelle Nadal a publiée « en l'état » en 1977, après la mort de Conté.

Fig. 9



14. Pierre Conté, *La Danse et ses lois*, *op. cit.*, par exemple page 105 où Conté reproduit un extrait

15. Serge Lifar, 1938, *La Danse. Les grands courants de la danse académique*, Denoël.

16. Serge Lifar, 1952, *Traité de chorégraphie*, Bordas.

17. Pierre Conté, 1952, *Expression par gestes et locomotion. Les Arts dynamiques. La Danse et ses lois*, Paris, Arts et mouvement. p. 235 (prêt à Mme Nora, professeur de danse classique à Paris, et à l'une de ses élèves, Mlle Maryse de Sèvre).

La portée

Stepanov utilise un système de trois portées pour les différents segments du corps humain (figure 10). L'espace et le temps sont représentés symboliquement, le temps selon le système musical. Pour les notes qui représentent les bras et les jambes, c'est le sens de la hampe, en bas pour le côté droit, indique s'il s'agit du côté gauche ou droit. En musique, le placement vertical de la note dans la portée indique la hauteur de la note ; dans le système de Stepanov, le placement de la note détermine des positions dans l'espace, selon des gammes spécifiques.

Fig. 10



À partir de l'édition de 1955, Conté cite Stepanov dans l'introduction (mention non reprise dans l'édition 2010).

On dit couramment que la portée Conté possède 9 lignes, mais il serait plus juste de parler d'un groupe de portées superposées, comme dans une partition pour piano, qui utilise une portée pour la main droite et une pour la main gauche, réunies par une accolade. De bas en haut, Conté a imaginé une portée (de cinq lignes) pour les appuis et la jambe libre, une pour le tronc (une ligne), une pour la tête (une ligne) et une pour les bras (deux lignes).

Si l'on juxtapose les deux systèmes, la similitude frappe, mais cela n'a rien de surprenant, puisque les deux systèmes utilisent le système musical, où il est d'usage de superposer les parties et d'utiliser des portées à cinq lignes pour les instruments mélodiques, ou une seule ligne pour les percussions non chromatiques (caisse claire, grosse caisse, wood-block, clave, cymbale, etc.), voire deux ou plus pour des percussions à plusieurs sons (cloches agogos, congas, bongos, etc.).

Par rapport à la musique, Stepanov conserve l'idée d'une clé pour bien différencier chaque portée. Ainsi, une clé est assignée aux différentes parties du corps. De la sorte, si l'on utilise seulement une portée, la clé indique de quelle partie du corps il s'agit. Comme en musique, la clé indique également la position de référence pour le placement vertical de la note sur la portée.

Conté ne reprend pas l'idée d'une clé systématique, mais envisage que l'on puisse indiquer en début de portée et seulement sur la première, sauf s'il y a des changements, un signe indiquant l'en-dehors constant ou non (édition de 1931) voire le parallélisme constant (à partir de l'édition de 1955).

La représentation du corps

Les mouvements propres des mains et des pieds s'écrivent dans les deux systèmes par des indications à côté de la hampe de la note. De même que la main ou le pied prolongent le bras ou la jambe, Stepanov considère la tête comme un prolongement du tronc, alors que Conté lui dédie une ligne spécifique.

Signes de contact

Pour les contacts, chacun utilise des signes spécifiques (Stepanov, figure 11 ; Conté, première édition de 1931, figure 12). C'est seulement dans l'édition de 1955 que Conté introduit l'emploi des altérations musicales (plus un signe pour le talon).

Fig. 11

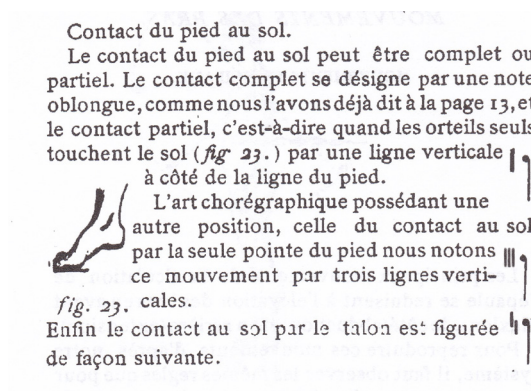
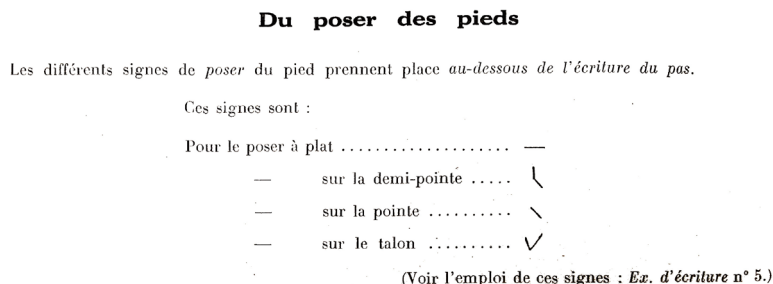


Fig. 12



Déclinaison de la note

Il s'agit de donner à la note, un sens différent selon son aspect, par exemple selon que la tête est ronde ou carrée chez Stepanov, normale ou plus petite chez Conté. Le sens de la hampe, vers le haut ou vers le bas, ne change pas la hauteur, ni la durée de la note en musique, mais devient porteur de sens dans les deux systèmes.

Appuis, directions

Chez Stepanov, la hampe est en haut pour la jambe gauche et en bas pour la jambe droite (idem pour les bras). La tête de note est carrée pour les appuis, ronde dans le cas contraire. Notons que la musique ancienne utilise également les notes carrées. Le placement vertical de la note sur la portée indique l'orientation selon une codification propre au système. Chez Conté, la hampe est vers le bas si la jambe (ou autre partie du corps) est en appui, vers le haut pour les segments libres, en tout cas pour les membres inférieurs. Les têtes de notes sont normales pour les appuis, mais plus petites pour les segments libres, si bien que sur les portées du tronc, de la tête et des bras, la hampe peut prendre n'importe quelle direction, en fonction de ce qui est le plus pratique pour la lecture et la mise en pages. Verticalement, la note ne quitte pas sa place sur la portée, sauf si des segments

habituellement libres (tronc, tête, bras) devenaient des appuis. Ils rejoindraient alors la portée inférieure où se trouvent généralement les pieds, mais qui est plus génériquement la portée des appuis. Les interlignes étant pris par les pieds, on place les notes sur les lignes (première et deuxième en partant du bas pour les bras), voire sous la première ligne (tronc) ou sur une ligne supplémentaire (tête).

L'ÉVOLUTION DU SYSTÈME

Les différentes éditions de la méthode

Depuis la première édition en 1931, la méthode a été régulièrement rééditée, augmentée, illustrée, afin de la rendre toujours plus actuelle, accessible, attractive au public de chaque époque. Nous allons dire un mot sur chaque édition, de celle de Pierre Conté, à tirage confidentiel et numéroté, de 1931, jusqu'à la dernière à ce jour, de 2010, éditée par le Centre national de la danse. Nous parlerons successivement des changements de titres au fil des éditions, puis nous dirons un mot sur les principales caractéristiques de chaque édition. Enfin, nous parlerons de quelques évolutions du système et de la manière dont elles apparaissent et se concrétisent.

Modifications du titre au fil des éditions

La première édition s'appelle *Chorégraphie, écriture* ; l'édition de 1955 s'appelle *Écriture*, simplement, dans une série intitulée « expression par geste et locomotion ». C'est dans *La Danse et ses lois*, un autre ouvrage de Pierre Conté, que l'on comprend la portée de « expression par geste et locomotion ». Le titre *Écriture du mouvement* apparaît plus tard, à partir de l'édition de 1981. En 2010, l'édition du Centre national de la danse a pour titre *Grammaire de la notation Conté*, en cohérence avec les grammaires déjà éditées pour les systèmes Laban et Benesh. C'est la première fois que « grammaire » apparaît dans le titre, mais le fait de parler de grammaire n'est pas tout à fait inédit.

Dans la revue *Arts et mouvement*, numéro 14, 2^e trimestre 1936, page 55, on trouve le titre : « Récapitulatif des éléments étudiés ou plan d'une " grammaire " », bien que l'auteur signale en bas de page :

1. — Les termes de « grammaire » (ou solfège), « d'alphabet » (ou gamme), sont évidemment impropres, mais ils permettent de mieux donner une idée du plan adopté.

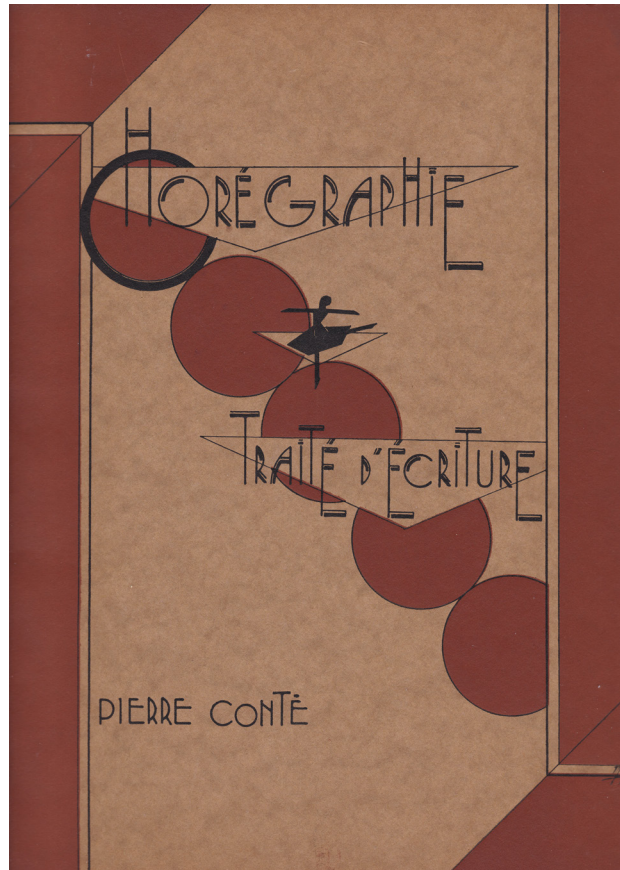
Les différentes éditions du système Conté

Pierre Conté, 1931, [*Chorégraphie, traité d'écriture.*] *Écriture de la danse théâtrale et de la danse en général*, Niort. [Tirage numéroté de 1 à 200, In-folio, 80 p.]

À l'instar de Stepanov dont la première publication a été enrichie postérieurement¹⁸, on peut dire que la version du système publiée par Pierre Conté de 1931 est fondatrice (figure 13). Mais, selon les recherches de Christian Dubar, c'est dans l'édition de 1955

18. Les éditions Noverre Press ont republié en 2019 le livre de Stepanov dans sa traduction anglaise faite en 1958 par Raymond Lister, ainsi que deux essais d'Alexander Gorsky. On peut lire dans la préface de Raymond Lister « Stepanov's book is no more than a skeleton key ». Stepanov meurt peu de temps après la publication de son ouvrage. Alexander Gorsky, professeur et chorégraphe, ami de Stepanov, publie en 1899 deux essais qui exposent le système avec davantage de détails.

Fig. 13



que le système est plus abouti¹⁹. Les fondements du système sont cependant bien présents dans l'édition de 1931, comme par exemple :

- la structure de la portée,
- les directions, l'orientation,
- l'adoption de l'écriture musicale pour la notation du rythme,
- les nuances (de force, d'amplitude),
- une ligne pour l'expression, chère à Conté, notée littéralement.

En 1931, Conté distingue deux écritures, l'une dite « professionnelle » et l'autre, dite « nouveau système ». Par la suite, l'écriture dite « professionnelle » disparaît. On peut imaginer qu'à l'époque de la publication, où le « nouveau système » est déjà présent, la publication de la première lui donne une légitimité et permet de lire les partitions déjà écrites.

Bien qu'il cherche à créer une écriture générale, il reprend volontiers des codes issus de la technique de danse classique lorsqu'ils lui semblent appropriés. C'est par exemple toujours le cas pour les chiffres 1, 2 et 5 qui rappellent les directions des bras en classique (respectivement en avant, de côté, en haut), ou encore pour les dégagés de jambe en avant ou en arrière, où il utilise une terminologie de 4^{ème} Av. ou 4^{ème} Ar. C'est seulement dans les guides chorégraphiques dont nous allons parler juste après qu'apparaît la notion de

19. Christian Dubar, 1999, « Danse : sport, culture ou éducation ? Le problème de l'enseignement des danses de société en France », thèse de doctorat en sciences de l'éducation, université Paris VIII, sous la direction de Rémi Hess. [Une partie de la thèse est consacrée à Pierre Conté et à l'analyse de son système d'écriture du mouvement, sous l'angle de l'enseignement des danses de société.]

Fig. 14



direction intermédiaire commençant par 0 : 01, 02, 03 pour un dégagé en avant, sur le côté, en l'arrière. On note ici le chiffre 3 pour indiquer l'arrière, 03 remplaçant l'ancienne écriture 4^{ème} Ar. Avec ce chiffre 3 et le remplacement des 4^{ème} Av et Ar par 01 et 03, le système s'émancipe relativement de la danse classique.

Le tableau page 45 de l'édition de 1931 parle, avec des guillemets, de « système nouveau », relativement au « système professionnel », page précédente.

Les contacts sont indiqués par des signes spécifiques sous la note : ce ne sont pas encore les altérations, et ils rappellent les signes adoptés par Stepanov sur ou à côté de la hampe ou de la tête de note.

Pierre Conté (dir.), 1933-1934, *Le Guide chorégraphique* ; 1935-1936, *Arts et mouvement*.

Il s'agit de 16 fascicules trimestriels édités entre 1933 et 1936 : huit intitulés *Guide chorégraphique*²⁰, publiés de 1933 à 1934, et huit intitulés *Arts et mouvement*²¹, publiés de 1935 à 1936. On y parle de sport de danse, de pédagogie, de spectacle, d'actualités, du système avec des applications pratiques. On y trouve, notamment dans les premiers numéros, les principales améliorations du système, qui seront intégrés dans l'édition de 1955, titrée *L'Écriture*. En effet, en 1934, nous avons la plupart des composants de l'édition de 1955, les magazines *Arts et mouvements*, de la période 1935-36, sont uniquement des mises en situations.

REMARQUE : On peut constater que les principes d'écriture adoptés permettent l'inscription des pas les plus complexes et déterminent le mouvement dans le temps et l'espace avec une précision remarquable sans l'emploi de signes nouveaux.

(*Arts et mouvement*, n° 12, 4^e trimestre 1935, p. 136)

Miracle de la technique, on y trouve des photos sur papier glacé en pages centrales, notamment de fillettes faisant des exercices de saut avec tambourin, dans la cour d'un établissement scolaire (figure 14).

20. Consultable en ligne : <http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=le-guide-chorégraphique>

21. Consultable en ligne : <http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=arts-et-mouvement>

Pierre Conté, 1955, *Éducation physique, sports, métiers, mise en scène, danse. Écriture*, Paris, Arts et mouvement. [Cahier In-8°, 72 p.]

Avec des remerciements à Madame Juan Kossodo grâce à qui cet ouvrage a pu être édité. Les notions d'espace, de temps, de nuance et d'accentuation apparaissent nettement comme des « facteurs ».

Utilisation des altérations musicales pour les contacts des appuis (au lieu de signes spécifiques dans l'édition de 1931).

Autres points traités :

- Accentuation : marche glissée, posé bref, frappé, demi-bref, retardé,
- Penchés (déséquilibres), glissades,
- Mouvements indirects les plus divers,
- Situation d'inversion (tête en bas) ou d'horizontalité (natation, reptation...),
- Situations moins usuelles : déplacements en appuis sur les mains, suspension, rotation autour d'un axe transversal ou longitudinal.

Pierre Conté, 1981, *Écriture du mouvement. Expression par gestes et locomotion*, Paris, Arts et mouvement. [Cahier A4, 91 pages]

Une nouvelle édition de la méthode est retravaillée en s'appuyant sur l'ouvrage de 1955 (figure 15). Cette édition de 1981 (figure 16) est publiée sous le nom de Pierre Conté, bien que ce dernier soit décédé en 1971. Elle comporte un appendice avec des contributions de Michelle Nadal et Jacqueline Cazalet.

La maquette et les illustrations sont de Karine Bernard. Les dessins, au traits légers et assurés, sont épurés. Il s'agit principalement de silhouettes, le plus souvent sans tête (figure 17).

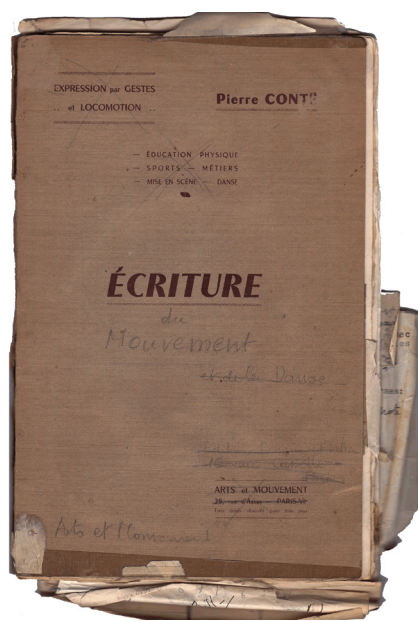


Fig. 15

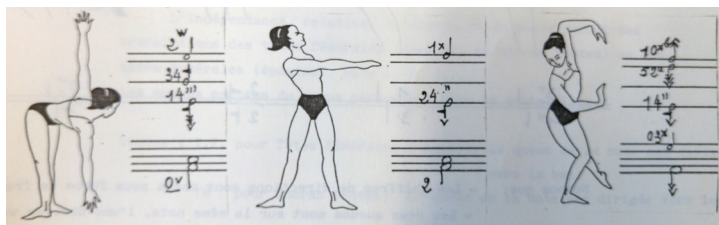


Fig. 16

Fig. 17



Fig. 18



Pierre Conté, 1987, *Écriture du mouvement. Expression par gestes et locomotion ; éducation physique, métiers, sports, danse*, Paris, Arts et mouvement. [Polycopié reliure spirale, 148 p.]

Dans cette édition, il est précisé que : « À l'exception de l'introduction de 1959, cette réédition critique a été revue et corrigée par Michelle Nadal, Martine Mouton, Nathalie Meneau et Martine Risch. »

Tout en conservant un style épuré, le dessin devient plus précis. Les personnages ont maintenant des têtes : queues de cheval ou chignons pour les filles, cheveux courts pour les garçons. Les silhouettes s'habillent : on voit apparaître des jupes, des collants, des shorts pour les garçons (figure 18). Les dessins de Karine Bernard sont repris dans toutes les éditions ultérieures.

Pierre Conté, 1990, *Écriture du mouvement*, Paris, Arts et mouvement. [Couverture grise, 145 p. numérotées + 13 p. non numérotées]

Remise à jour de l'ouvrage *Écriture du mouvement* par Michelle Nadal, Monique Duquesne et Catherine Augé.

Pierre Conté, 2000, *Écriture du mouvement*, Paris, Dansons C. Dubar / Arts et mouvement, coll. « Expression par gestes et locomotion ». [Couverture couleur, 214 p.]

Remise à jour de l'ouvrage *Écriture du mouvement* par Michelle Nadal et Monique Duquesne (qui y collabore avec une bourse de recherche du ministère de la Culture). Les exemples Conté sont réalisés pour la première fois sur ordinateur par Jean Lespinasse, copiste-musicien à Lille, à l'aide du logiciel Finale.

Michelle Nadal, 2010, *Grammaire de la notation Conté. Nouvelle présentation du système*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « cahiers de la pédagogie » [143 p.]

Michelle Nadal recompose totalement le texte. Graphiquement, la plupart des exemples sont à retoucher et de nouveaux sont à réaliser. C'est nous [Noël Mairot] qui les avons réalisés, reprenant les acquis de Jean Lespinasse en 2010, tout en poursuivant les améliorations, notamment pour gagner en productivité et en homogénéité.

Quelques enrichissements lors des éditions successives

Ci-après quelques points qui ont pu attirer notre attention. Il ne s'agit en aucun cas d'une recherche exhaustive qui nécessiterait un travail de plus longue haleine. Il s'agit davantage de quatre thématiques qui nous ont semblées significatives.

La danse baroque (contributions de Francine Lancelot)

Le système comporte deux améliorations que l'on doit à Francine Lancelot. Elle a été formée à la notation Conté par Michelle Nadal. Elle a laissé un témoignage écrit, émouvant, dans lequel elle explique, je cite : « comment le système Conté a changé sa vie »²².

Quart de pointe – Spécialiste de la danse baroque, elle a souhaité un signe de contact intermédiaire entre le pied à plat et la demi-pointe : « talon à peine soulevé ». Ce sera le $\frac{1}{4}$ de dièse ; on dit aussi « quart de pointe ». On trouve aussi parfois un signe pour « pointe avec chaussons » en forme d'astérisque, se distinguant de pointe sans chaussons (le double dièse), par exemple dans l'édition de 1990 « grise », page 22, mais les anciennes éditions du tableau synoptique font état d'un même signe, le double dièse, pour une pointe avec ou sans chausson.

Jambe à peine décollée du sol – Pour les directions diagonales à deux directions principales, on barre en oblique les deux chiffres accolés indiquant les deux directions et l'ordre des deux chiffres est indifférents. Pour indiquer un dégagé en l'air à peine décollé du sol, Francine Lancelot introduit une exception. Ce sera le « 01 barré », pour une position de jambe à peine décollée du sol, un peu plus basse que le « 10 barré », qui lui reste bien la diagonale entre les deux directions.

La danse contemporaine (contributions de Chrystel Calvet et Aline Le Moullec)

Chrystel Calvet et Aline Le Moullec, à l'occasion de leur mémoire pour l'obtention du diplôme²³, se sont questionnées à propos de quelques notions, soit pour les préciser, soit pour proposer une écriture plus immédiate.

Les effondrements – Il est noté par Conté par une diminution maximale du tonus musculaire. Elles ont suggéré un signe spécifique, avec lequel on pourrait en outre indiquer la possibilité d'accentuer la chute en début et/ou en fin de mouvement.

Mouvements « repoussés » du sol – La jambe libre peut être en contact avec le sol ou non ; lorsqu'elle est en contact, elle peut même exercer une pression vers le sol.

Mouvements « initiés par » – Ils s'écrivent en Conté avec le signe de l'appoggiature. Chrystel Calvet et Aline Le Moullec proposent d'en simplifier l'écriture. C'est ainsi que l'on trouve, dans l'édition 2010, p. 69 : « mouvement initié par » indiqué par une tête de note en forme de flèche pour une écriture plus rapide. Par ailleurs, l'utilisation du signe de translation est généralisé aux articulations intermédiaires des membres pour les mouvements de ceux-ci initiés par les coudes ou les genoux.

22. On peut trouver une copie du texte dans la thèse de Christian Dubar, *op. cit.*

23. Chrystel Calvet et Aline Le Moullec, 2008, « Notation Conté et danse contemporaine », dossier pour l'examen de troisième année de Formation corporelle et musicale du danseur et du musicien, notation Conté.

Position des bras à angle droit (contribution de Noël Mairot)

Des danses, notamment rituelles ou primitives, utilisent des positions de bras à angle droit. Bien que l'on puisse les écrire avec le vocabulaire déjà présent dans le système, Pierre Conté affecte à ces positions les chiffres 6, 7, 8 et 9, au-delà des chiffres 1 à 5 déjà utilisés, pour désigner les positions du bras à proprement parler, la position de l'avant-bras étant indiquée par une lettre.

Un jour de rencontre avec Michelle, nous évoquons la difficulté à se souvenir des chiffres en question, pensant qu'elle nous indiquerait un moyen pratique de les retenir plus facilement, mais elle nous répond simplement : « qu'elle non plus ne s'en souvient jamais » ! Nous avons alors proposé d'écrire la direction du bras en chiffre romain et celle de l'avant-bras en chiffre arabe. Le zéro n'existant pas en chiffre romain, nous avons convenu de représenter le zéro par un carré ou un rectangle.

Anecdotiquement, pour un sujet d'utilisation rare, ce point est inclus depuis la première édition et a fait l'objet de quatre mutations :

- Édition 1931, pages 29 à 33 : 7, 8, 9 (il n'y a pas le 6) plus lettres H, L, B, X, AV. [7 avant, 8 latéral, 9 au long du corps],
- Édition 1955, pages 31 à 32 : 6, 7, 8, 9 plus lettres H, B, A, L, X. [6, 7, 8, 9 resp. pour 0, 1, 2, 5],
- Édition 1990 « couverture grise » p. 108 : 6, 7, 8, 9 plus chiffre ou X en indice pour l'avant-bras,
- Édition 2000, p. 59, chiffres romains et zéro carré ou rectangulaire, avec les lettres H, B, A, L et X pour l'avant-bras.

Certes, la position n'est pas usuelle. En relisant les éditions de 1931, p. 29 et de 1955, p. 31 et 32, on peut voir que Pierre Conté avait imaginé cette écriture pour retranscrire, selon ses termes, « les danses égyptiennes antiques, comme on croit devoir les reconstituer ».

Dans l'édition de 1955, p. 31, il précise en bas de page, qu'il « s'agit, en effet, d'une conception née à la vue des œuvres de la sculpture égyptienne antique ».

Dans un récent travail pour noter une position de Carolyn Carlson d'après photographie, nous nous sommes aperçus qu'il manquait une lettre pour écrire une position inédite, bras vers le haut, avant-bras vers l'arrière. Nous avons choisi « VR », soit « R » pour arrière, « A » étant déjà pris pour « avant », avec une note d'explication en bas de page²⁴.

Les danses de société (contributions de Christian Dubar, puis Jean-Claude Petit)

Il s'agit de propositions dans le cadre de la pratique des danses en couple, issues de réflexions de Christian Dubar et de Jean-Claude Petit à l'Institut national des danses de société.

Glissé avec pression – À l'instar du signe du « repoussé » de Chrystel Calvet et Aline Le Moullec, il existe également une possibilité de la jambe libre d'exercer une pression dans le sol lors de son déplacement. La liaison indiquant déjà le glissé en Conté, le signe retenu pour le glissé avec pression est la liaison grâce. C'est typiquement le cas en rumba,

24. Si l'on avait entièrement adopté notre proposition combinant chiffres romains et arabes, cela se serait écrit « V3 ».

dans l'interprétation qui en a été faite pour les danses sportives en couple. Cette modification a été intégrée dans l'édition de 2010 ; les propositions suivantes sont postérieures, et il n'est pas forcément nécessaire de les intégrer dans une prochaine version, mais elles peuvent être indiquées sous forme de glossaire pour les danses en couple.

Éirement longitudinal – Toujours dans l'interprétation des danses sportives en couple, l'éirement axial est une constante, et peut à ce titre, être décrit dans une grille, ou glossaire pour ces danses. Il a été souhaité un signe pour rappel, ou pour intensifier l'éirement à un moment particulier.

Élévation progressive – À partir d'une situation fléchie, l'élévation du corps est souvent répartie sur plusieurs pas, ce qui peut s'écrire en Conté avec le signe du mouvement continu, avec un trait ondulé entre le premier pas et le dernier. Jean-Claude Petit propose un trait droit, ascendant, entre le premier signe de fléchissement et le pas le plus haut de la séquence. L'écriture est plus légère, et suggère, par une légère inclinaison, l'élévation progressive.

Conclusion

De même que texte et mélodie se superposent, chacune avec son écriture, l'écriture de la danse se constitue historiquement autour de la portée musicale. Des auteurs utilisent une portée musicale pour y placer des signes le plus souvent abstraits. Stepanov est le premier à utiliser la note de musique comme signe de mouvement.

Chez Stepanov, c'est le placement vertical de la note qui indique la direction. La note reste dans la portée du segment, mais change de place, comme en musique où les notes suivent les inflexions de la mélodie.

Chez Conté, la note reste sur la ligne du segment, comme en musique pour les percussions à son de hauteur fixe, les directions sont indiquées par une combinaison de chiffres et/ou de lettres à côté de la hampe de la note.

Dès 1934, le système est stable et fonctionnel. Viendront quelques enrichissements au fil du temps, sans jamais remettre en cause les fondations du système. Les différentes éditions de la méthode en ont renouvelé la présentation pour en faire à chaque fois un ouvrage plus moderne, adapté au public de l'époque. Du papier, jauni par le temps, des premières éditions, le système a bien passé le cap du numérique : le fait qu'il soit basé sur l'écriture musicale a rendu possible l'utilisation de logiciels d'écriture de la musique.

LÉGENDES DES FIGURES

- Fig. 1. Jean-Benjamin de La Borde, 1780, *Essai sur la musique ancienne et moderne. Tome premier*. « Caractères musicaux des Chinois » tels que décrits dans l'ouvrage, planche 2, p. 147. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k123682v>]
- Fig. 2. Anonyme, ix^e siècle, Graduel de Laon. Détail d'une notation neumatique, p. 20. [<https://bibliotheque-numerique.ville-laon.fr/idurl/1/1457>]
- Fig. 3. Manuscrit dit des basses danses de la bibliothèque de Bourgogne, c. 1495, reproduit en 1912 dans un ouvrage préfacé par Ernest Closson, publié par la Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique. Photo de l'auteur.
- Fig. 4a et 4b. Thoinot Arbeau, 1589, *Orchésographie. Et traicte en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Détails, folios 42v (4a) et 51r (4b). [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8610761x>]
- Fig. 5. Raoul Auger Feuillet, 1700, *Recueil de dances, composées par M. Feuillet*, p. 1. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048483d>]
- Fig. 6a et 6b. André Philidor, 1688, *Le Mariage de la Grosse Cathos*, Mascarade. Chorégraphie et notation chorégraphique attribuées à Jean Favier. Détails, p. 77 (6a) et 89 (6b). [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103682c>]
- Fig. 7. André Lorin, 1688, *Livre de la contredanse du roy*. Détail, folio non paginé. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9060096v>]
- Fig. 8. Arthur Saint-Léon, 1852, *La Sténochorégraphie, ou l'art de noter promptement la danse*. Détail, planche I. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56841007>]
- Fig. 9. Prospectus, collection personnelle de l'auteur.
- Fig. 10. Vladimir Ivanovich Stepanov, 1892, *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Paris. Détail, p. 14.
- Fig. 11. *Ibid.* Détail, p. 25.
- Fig. 12. Pierre Conté, 1931, [*Chorégraphie, traité d'écriture.*] *Écriture de la danse théâtrale et de la danse en général*, Niort. Détail, p. 48.
- Fig. 13. *Ibid.* Couverture.
- Fig. 14. *Arts et mouvement*, n° 11, 3^e trimestre 1935, p. 96 bis. [http://mediatheque.cnd.fr/ressources/ressourcesEnLigne/arts_et_mouvement/ART_35_11.pdf]
- Fig. 15. Pierre Conté, 1955, *Éducation physique, sports, métiers, mise en scène, danse. Écriture*, Paris, Arts et mouvement. Ouvrage annoté par Michelle Nadal, collection personnelle de l'auteur.
- Fig. 16. Pierre Conté, 1981, *Écriture du mouvement. Expression par gestes et locomotion*, Paris, Arts et mouvement. Couverture.
- Fig. 17. *Ibid.* Détail, p. 38.
- Fig. 18. Pierre Conté, 1987, *Écriture du mouvement. Expression par gestes et locomotion ; éducation physique, métiers, sports, danse*, Paris, Arts et mouvement. Détail, p. 47.