

Christian Dubar est docteur en sciences de l'éducation, musicothérapeute et danse-thérapeute. En 1990, il crée le journal *Dansons Magazine*. Il rencontre Michelle Nadal et s'initie à l'écriture Conté. Créateur d'une méthode de technique générale des danses de société (reconnue par le ministère de la Culture en 2003), directeur de l'Institut de formation des enseignants pour cette danse, il y intègre la formation initiale à la notation Conté. Il est président de la Fédération nationale des enseignants de danse de société, ainsi que de l'association Arts et Mouvement.

Christian Dubar

Pierre Conté, l'homme, l'artiste, le créateur ; repères historiques tirés de ses *Mémoires*

Bien que je ne sois pas historien, les organisatrices de cette journée m'ont demandé de vous présenter le personnage qui sera à l'honneur lors des différentes interventions de ce jour : un certain Pierre Conté.

Je ne l'ai pas personnellement connu. Mais j'ai rencontré et entendu plusieurs de ses élèves parler de lui : Simone Charbonnier (née en 1923), Yvette Blondel et Denise Torné (née en 1927), m'ont transmis leurs souvenirs de celui qui, pour elles, fut un Maître. Sans oublier Michelle Nadal qui a fait de l'association Arts et Mouvement l'héritière de tous ses souvenirs, avant de nous quitter, en 2018. Ni Milena Salvini qui est décédée la semaine dernière [le 25 janvier 2022] et dont je salue, avec mon respect et mon cœur, la mémoire.

J'ai complété mon enquête en lisant et relisant deux livres : les *Mémoires* de Pierre Conté, écrites en 1954, en deux volumes, sur plus de 1 000 pages soigneusement dactylographiées, écrites avec la plus grande précision.

C'est ce Pierre Conté qui, en 1931, a finalisé un système de notation du mouvement et de la danse, système qui porte son nom, système qui a été accepté à l'Unesco, au Patrimoine culturel immatériel français il y a un an, grâce à Milena Salvini.

Mais de son temps, Conté eut les plus grandes difficultés pour convaincre de l'intérêt de sa création, pourtant si simple et si logique. Pourquoi ? C'est pour beaucoup un grand mystère. Commençons, si vous le voulez bien, par sa préface, qui est aussi, d'une certaine façon, à la fois un résumé de sa vie, une indication de son caractère, aussi un élément de compréhension de ce mystère.

J'ai demandé à un ami de notre association, le comédien Denis Lavant, de prêter sa voix pour nous permettre de ressentir la profondeur des idées, et des paroles, de Pierre Conté.

Je tiens à prévenir le lecteur de mon profond mépris pour le mensonge,
cause de tous nos maux.

Paris, 22 mai 1954.

P. C.

Jeunesse et mobilisation

Pierre Conté est né le 3 janvier 1891 à Montberon, dans le Sud-Ouest de la France, un village d'environ 3 000 personnes aujourd'hui, située à 14 km au nord de Toulouse. Il décèdera à Paris le 18 août 1971.

Pierre danse déjà à 4 ans, avec son amie Marguerite sur le gravier du château du coin, et il précise : « polka, polka des bébés, mazurka, schottish et valse ». Il vit son enfance à la campagne. Son père, après avoir été maçon, obtient le poste de facteur. Sa mère élève des oies. Il rencontre très tôt la musique. De 6 à 12 ans, il fait partie de la chorale de l'église. Il explique que, à la mue, sa voix descendit vers « une faible voix de basse noble ». Pour apprécier ses capacités, notons que, en 1902, il est premier au Certificat d'études primaires, qu'il passe, à Toulouse, avec les enfants « de la ville », lui qui nourrissait, encore la veille, les oies à la lisière du bois de Loubens.

Dès qu'il en a la possibilité, Pierre circule à vélo vers la ville, et il va au bal des faubourgs nord de Toulouse, à Lalande. C'est un excellent danseur, qui, comme nous le verrons, plaît beaucoup aux femmes de son époque, des femmes dont il est le fervent admirateur, mais toujours critique.

1905 : la première voiture apparaît au village.

Il va en classe jusqu'à 14 ans. Son instituteur le destine à l'enseignement. À nouveau, il est reçu premier lors d'un concours d'agriculture. Puis, de cultivateur, il passe à plâtrier à Toulouse. Mais surtout, alors qu'il n'a que 15 ans, il prend la direction de l'harmonium de son village, une grande charge pour lui. Et il se passionne pour les opéras que l'on donne au théâtre du Capitole. Il y prend d'ailleurs des cours de danse avec le Maître de ballet : [Victor] Natta, qui fut l'élève de Marius Petipa. Pour placer le décor de cette époque, rappelons quelques points de contexte. Et notez bien l'évolution du lien musique et danse.

1902 : la célèbre danseuse de lumière, Loïe Fuller, libère l'imagination des théoriciens de ce qui deviendra la danse moderne, et elle commence à être éclipsée par sa consœur américaine Isadora Duncan, qui met en place quelques jalons utiles à notre démonstration. Fuller écrit par exemple : « Une grande danseuse n'a pas besoin de musique, car la musique la limite dans ses mouvements et ce n'est pas la liberté entière, et la plus grande danseuse a besoin du plus de liberté possible¹ ». Duncan, elle, danse sur des musiques non écrites pour le ballet, et souhaite déjà se libérer des contraintes de la mesure. La danse moderne se profile.

Au même moment, en 1912, à 21 ans, Pierre commence ses classes militaires, abandonne tout autre avenir, et rêve de devenir adjudant. Il passe caporal, vise

1. Loïe Fuller, *Ma Vie et la danse*, [1913], 2002, Paris, l'Œil d'or, p. 177.

Saint-Maixent, et devient sergent. Mais très vite arrive la guerre, dans laquelle Pierre Conté va être immédiatement plongé, dans le 209^e Régiment d'Infanterie.

Mobilisé le 2 août 1914, il arrive dans la Marne le 12.

Par les routes de l'Argonne, nous arrivons à Beaumont le 20 août.

Nous quittons ce bourg le 21 au matin, passons la Meuse à Mouzon, traversons Carignan à la nuit, sous une pluie battante, et arrivons à Osnes vers 23 heures.

Sans lumière, sans café, sans repas, nous nous installons dans une remise à voitures, pour y dormir assis sur le sac, le fusil à portée de la main, le ceinturon et le poids des 120 cartouches tenant toujours au ventre. Le temps de fermer un œil et c'est l'alerte.

Il est trois heures, le 22 au matin, quand on reprend la route. [...] Nous allions accomplir une marche de plus de 100 km, sans aliments ou presque et sans sommeil, avec une charge de 25 kg, environ, par homme et des vêtements mouillés. [...]

Après Messincourt, vers 11 heures, on franchit la frontière, une simple borne ! De l'autre côté, ce sont les mêmes cultures, et les paysans se comportent comme les nôtres. Il fait très chaud, maintenant, et nous n'avons pas une goutte de liquide. Paysans et paysannes belges forment souvent des haies avec des seaux d'eau qu'ils tiennent à bout de bras et dans lesquels, en passant, nous plongeons les quarts. Le désordre que cela occasionne dans les rangs est inquiétant.

Nous arrivons à Dohan, sur la Semoy, vers 16 heures et, enfin, on siffle la grande halte. Deux heures de repos et café. On reprend la route et montons une côte longue et raide. Parvenus en haut, on fait une halte de dix minutes. Il est 18h30 environ.

(Mémoires, tome 1, p. 55.)

Joinville

Dès juin 1917, après plusieurs blessures de guerre, Pierre Conté fait son premier stage au très célèbre Bataillon de Joinville. Il y est l'élève de Georges Demeny, fondateur de l'Éducation physique scientifique, lui-même disciple d'Étienne-Jules Marey, inventeur de la chronophotographie, qui a permis d'étudier le mouvement

Et, en août 1919, c'est en tant que lieutenant que Conté est alors officier-instructeur. Il est nommé au Centre régional d'instruction physique de Royan. Il y arrive en octobre 1919. Là, entraînant des sportifs de haut niveau aux sauts de haies, il fait une découverte qui marquera l'origine de son travail et de ses convictions : il remarque que ces sportifs n'ont pas les bons rythmes dans leurs mouvements. Ces rythmes sont même carrément faux. Comment les corriger ? En enfermant ces hommes dans une classe pour leur apprendre le rythme.

Cette révolte devant l'impuissance me fit découvrir, d'un seul coup, qu'un élément essentiel était omis dans nos explications officielles (y compris celles de Joinville ou de l'université ; et, même de l'Opéra, puis-je dire, depuis).

Cet élément si essentiel était le temps consacré à chaque phase de l'action, c'est-à-dire au rythme (durée des différentes phases et rapports de ces durées entre elles). Certes, on parlait beaucoup de rythme, déjà, mais sa définition restait à éclaircir et pas un instructeur, ou moniteur, ou professeur (ou maître de ballet) n'était capable de donner en clair, avec précision, le rythme exigé. C'est, d'ailleurs, l'état actuel (1954) d'une manière quasi-générale. [...]

D'ailleurs, aujourd'hui encore (1954), il est possible qu'une indication soit donnée, pour un exercice déterminé, mais seulement dans les Écoles préparant au professorat. Malheureusement, ici même, le rythme est faux, neuf fois sur dix.

(*Mémoires*, tome 1, p. 301.)

Début de l'écriture

1924, Isadora Duncan est immortalisée lors de la construction du théâtre des Champs-Élysées. Dans le monde culturel de l'époque, on inaugure alors l'idée que la danse est un art indépendant qui a ses propres lois. François Malkovsky défend et développe ainsi la danse libre de Duncan. Et Doris Humphrey écrira plus tard que « cette approche était courante dans les années 20 et 30, dans le but, chez certains, de prouver que la danse est un art indépendant et autonome² ».

On peut, dès maintenant, deviner facilement que ce pauvre Monsieur Conté, qui travaille au lien structurel entre la danse et la musique, est totalement décalé sans le monde de son époque.

Fin septembre 1922, Conté entre pour 26 années dans l'Éducation nationale, et, avec sa femme, il est nommé au lycée de Niort. Pour lui, qui vient de l'excellent bataillon de Joinville offrant de nombreux moyens, donner des leçons de gymnastique à quelques classes d'enfants, est un « enterrement », écrit-il. Bien que retrouvant de nombreuses heures de liberté, c'est une époque où il souffre beaucoup : zona, migraines ophtalmiques, arythmie, syncopes... L'hôpital diagnostique une « anémie cérébrale ».

En 1925, un certain Pierre Corneille, descendant du Grand Homme, vient, selon les termes de Conté : « donner une impulsion à sa destinée, ou, peut-être, la changer » (*Mémoires*, tome 1, p. 358). Corneille lui commande une chorégraphie pour une opérette de son cru, *Aïcha*, qui doit être donnée au théâtre Olympia de Niort. Il offre ainsi à notre spécialiste du mouvement, la possibilité de poursuivre ses recherches sur le rythme, la musique et la danse. Ce dernier n'a qu'une demande : des jeunes filles « bien faites... et musiciennes ! » (*ibid.*).

Presque aussitôt, en effet, je pus disposer de 25 à 30 jeunes filles de 17 à 20 ans, bien faites, jolies pour la plupart, et musiciennes sans exception. Je me mis à la composition des danses bohémiennes et commençai, en même temps, l'entraînement de mon équipe. Dès le début, je me rendis compte (il est vrai que j'avais été mis en garde par mes recherches précédentes sur les haies) que mes élèves apprendraient beaucoup plus vite si j'écrivais les rythmes de la danse ; mieux : qu'elles ne comprendraient réellement le mécanisme exigé qu'à partir de ce moment. En dehors de ce processus (scientifique !), il n'y avait qu'imitation dans un doute qui

2. Doris Humphrey, [1959], 1990, *Construire la danse*, trad. fr. Jacqueline Robinson, Marseille, Bernard Coutaz, p. 162.

resterait perpétuel. Ce qui est l'état des danseuses de l'Opéra en 1955 ! À l'époque, toutefois, je me sentais fort ignorant ; je croyais fermement, qu'on pouvait écrire la danse, mais que cette écriture était le monopole des maîtres de ballets... , qu'il ne se pouvait pas que l'opéra eût les mains vides... !

Sur un tableau noir à musique, j'inscrivais donc les rythmes de ma danse, ceux des jambes touchant le sol, surtout (appui, rôle principal). Ces deux jambes à l'appui prenaient place dans le même interligne et je me contentais d'inscrire, au-dessous des notes : d (pour jambe droite) et g (pour jambe gauche). [...] Je traitais donc les jambes à l'appui comme on le ferait de deux timbales accordées au même son...

(*Mémoires*, tome 1, p. 359.)

Concours

1929 : Serge Lifar, célèbre danseur, est nommé maître de ballet à l'Opéra de Paris. Ce n'est pas une bonne nouvelle pour Pierre Conté, qui a vu Lifar danser, et critique énormément... ses rythmes musicaux, comme ceux des ballets d'ailleurs. C'est le début d'un grand conflit ! Qui fermera à Conté de nombreuses portes.

1931 : Conté finit son traité sur la danse, *La Danse et ses lois*, mais une insouciance de ses élèves, contre le gré de son Maître, fait, avant parution, circuler le manuscrit qui arrive dans les mains de... Serge Lifar. Ceci signera le traité de guerre entre le danseur, musicien et chorégraphe Pierre Conté, et l'ensemble de la profession parisienne. D'ailleurs, Conté aura aussi, comme par hasard, toutes les difficultés pour sa propre édition qui sera retardée d'une vingtaine d'années.

1932 : une grande occasion se présente : Les Archives internationales de la danse organisent au théâtre des Champs-Élysées un concours international dont Kurt Jooss sortira grand vainqueur en représentant l'Allemagne. Mais, sur le thème des « bâtons dans les roues », voici comment le spectacle de Conté se passa :

Le concours eut lieu les 2, 3 et 4 juillet 1932, au théâtre des Champs-Élysées. Il y avait 21 troupes en compétition.

Nous répétâmes, sur la scène, le 30 juin, et, si tout n'était pas parfait, il n'y avait pas lieu de s'alarmer ; d'autres troupes se montraient nettement inférieures. Mais nous apprîmes, bientôt une nouvelle bien faite pour nous « couper les jambes ». Nous étions astreints, sans tirage au sort et sans avertissement préalable, à présenter notre spectacle le 2 (1^{er} jour) à 20h30. Mais le comble, c'est que le journal *Comœdia*, du 2 juillet, fut le seul à annoncer le dit Concours et qu'il le fit pour 21 heures. Comme chacun des spectacles ne devait durer que 30 minutes au maximum [...], nous nous trouvions condamnés à jouer devant une salle vide.

Avec Mila Cirul, nous allâmes protester auprès de Pierre Tugal ; mais celui-ci reçut Mila avec une hargne si féroce que le parti-pris devenait évident.

(*Mémoires*, tome 1, p. 436.)

Opéra

Après-guerre, Conté crée le Chœur de danse de Paris à l'image d'un chœur de musique. Il dirige ainsi la musique ET la danse.

Depuis plusieurs années, Conté bénéficie d'un soutien très important en la personne de Jean Painlevé, fils de Paul Painlevé (lui-même ex-président du Conseil). Jean Painlevé est un scientifique, créateur de l'Institut du cinéma scientifique. Il tourne alors un film sur le travail de son ami Conté, dont le système lui semble évident et capital.

Le 6 mai 1947, ce film sur l'écriture du mouvement et de la danse est projeté au Palais de Chaillot avec grand succès. La direction de l'Opéra, qui n'a pas pu assister à la présentation du film, demande une projection privée.

Et enfin Pierre Conté est invité à présenter son système à l'Opéra de Paris, le 4 juin 1947... À noter : Serge Lifar n'est pas là. En effet, il a été écarté à la fin de la guerre pour raison de collaboration.

Celle-ci eut lieu [...] dans une salle du Ministère de l'Information, avenue de Friedland. Nous étions déjà dans la salle de projection, quand se présentèrent Georges Hirsch (Directeur de l'Opéra) et Louis Fourestier, son 1^{er} chef d'orchestre ; ils prirent place aussitôt dans les fauteuils. Il y avait encore d'autres éléments de l'Opéra : Aveline (maître de ballet) et quatre ou cinq danseurs.

Dès que Jean Painlevé se déclara prêt à projeter le film sur l'Écriture, Fourestier se leva et proclama : « Je dois vous dire Monsieur Painlevé, que nous n'ignorons pas évidemment, à l'Opéra, qu'une écriture de la danse est chose impossible ».

Ce qui équivalait à soupçonner que j'étais un imbécile ou un imposteur, et que Painlevé était complice. [...]

Le film fut projeté. Aussitôt après, Fourestier se leva de nouveau :

— Nous vous remercions, dit-il. Ce film est très intéressant et il est incontestable que Monsieur Conté est parvenu à écrire d'une façon valable, les « pas » de la danse classique. Toutefois, aujourd'hui, à l'Opéra, nous employons bien d'autres « pas » que ceux de l'ancien répertoire... »

J'intervins, alors, pour dire :

— En prévision des objections diverses, j'ai fait venir trois de mes élèves et apporter un tableau noir. Les élèves étant placées, d'abord, en dehors de la salle, j'écrirai, au tableau noir, les « pas » et « enchaînements » que vous aurez choisis sur une musique quelconque – peu m'importe que votre action soit classique ou non. Quand j'aurai inscrit, nous ferons rentrer les élèves qui exécuteront « à vue ». [...]

« Bien ! Dit Fourestier, s'adressant à Aveline. Qu'allons-nous choisir ?

— Oh ! Dit l'autre, dans un murmure... « Isoline »

— Si vous voulez ! » répliqua le chef d'orchestre en se dirigeant vers le piano.

La mauvaise foi de la direction de l'opéra devenait manifeste. L'objection précédente, en effet, « qui me conduisait à la démonstration », reposait sur mon incapacité à écrire autre chose que du classique. Or, quel exemple prenaient-ils pour prouver leur

assertion ? Un enchaînement du plus net classicisme ! Ne méritaient-ils point, dès ce moment, que je parte en leur claquant la porte au nez !

Le tableau noir installé, mes élèves ayant évacué la salle, Fourestier assis au piano, attaqua la valse d'*Isoline* (en sol majeur) et Aveline se mit en devoir d'exécuter les deux ou trois « enchaînements » qu'on m'imposait. [...]

Pour bien analyser l'action, je fis recommencer Aveline (ce qui est normal car cette épreuve est comparable à celle d'une dictée musicale à huit parties).

(*Mémoires*, tome 2, pp. 670-671.)

Ils ne sont pas d'accord sur un « pas » parce que le maître de ballet le danse chaque fois différemment. Notre sujet s'affine.

Je vous saurais gré, Monsieur Aveline, de me dire dans quel « temps » vous voulez inscrire ces deux petits « pas » ?

— Mais voyez, dit-il en colère, c'est comme ça ! »

Et il recommença l'exécution (toujours variable) :

— Oui, dis-je, mais dans quel « temps » exactement les voulez-vous ?

— Écoutez ! Vous oubliez que je connais mon métier ! J'en ai formé des « étoiles », moi ! [...]

Comme il se mettait de plus en plus en colère, je proposai à Fourestier de faire entrer l'une de mes élèves puis de laisser Aveline lui inculquer (à l'imitation, comme d'habitude !) l'enchaînement. Je savais que mon élève, approuvée par le maître de ballet, reproduirait, alors, invariablement ce qu'on venait de lui inculquer. Le principe étant accepté, j'appelai la plus musicienne : Jacqueline Cazalet.

La pauvre ! Enfin, elle encaissa et Aveline (comme Fourestier) approuva son exécution. J'inscrivis et on fit rentrer les deux autres élèves qui, au vu de l'écriture, cette fois, exécutèrent impeccablement le fragment de « variation ».

— C'est bien ! C'est bien ! dit Fourestier.

Mais Aveline était de plus en plus en colère et criait qu'on avait plus vite fait avec l'imitation...

— Non ! Non ! Intervint Fourestier. Calmez-vous, car cela existe ! C'est sérieux ! »

(*Mémoires*, tome 2, p. 672.)

Nous sommes là au centre névralgique du problème technique et du lien musique et danse ! Par chance, l'Administrateur est convaincu. Voici ce qui s'ensuit :

Alors, Georges Hirsch vint me trouver et me prit à part avec Fourestier. Jean Painlevé s'était rapproché et Aveline avait disparu.

— Eh bien, voyons, dit le directeur, nous pourrions commencer par faire une application sérieuse de votre excellente écriture. Pour ma part, je vous vois d'abord, venant à l'Opéra pour inscrire les Ballets du répertoire. Qu'en pensez-vous ?

— Je suis certainement très flatté par votre proposition, Monsieur le directeur, et je vous remercie. Cependant, à quoi va vous servir d'accumuler des partitions chorégraphiques dans votre bibliothèque si aucun de vos artistes n'est capable d'en prendre connaissance ?

— Tiens, c'est vrai ! On n'y avait pas pensé !... Et bien, alors, que proposez-vous ?

— Je crois que la meilleure solution est d'inculquer le système à vos artistes. Peut-être pourrait-on tenter d'abord l'expérience avec une ou deux classes.

— Et quelle classe, alors, préféreriez-vous ?

— Il me paraît que les plus aptes à se prêter au nouveau régime sont les classes de 12 à 14 ans.

— Oui !... Vous avez sans doute raison... Eh bien c'est entendu. Venez, dans quelques jours nous faire votre démonstration du groupe au Foyer de la danse, et nous étudierons mieux la question ».

(*Mémoires*, tome 2, p. 673.)

Malheureusement, aucune suite n'est donnée par l'Opéra... Et... d'ailleurs Serge Lifar est de retour !

Celui-ci reprend son rôle de maître de ballet, et, en 1949, il publie son *Traité de danse académique* : on peut y lire : que « par son rythme propre, la danse se suffit à elle-même », mais aussi que « la musique ne lui est pas fondamentalement un support indispensable dont elle ne puisse se passer ». Pour Lifar, « la danse possède assez de ressources expressives pour se dispenser de la collaboration de la musique ».

Il s'agit bien d'un divorce.

Et on ne peut pas, parlant de cette époque, ne pas signaler un éminent théoricien allemand qui a réussi à développer son propre système d'écriture de la danse, Rudolf von Laban, système qui semble s'inscrire assez bien dans la philosophie et les recherches chorégraphiques de cette époque.

D'ailleurs, Pierre Conté est très au courant de tout ce qui existe en la matière, et il a même l'occasion de recevoir, chez lui, une très célèbre représentante de la notation Laban, l'Américaine Ann Hutchinson lors de son passage à Paris en 1959. Nous avons le texte précis de leurs échanges : ils ne se comprennent pas du tout.

Le divorce est consommé.

Mais, si l'Opéra ne donne pas suite, pourtant, un de ses professeurs de l'époque s'intéresse. Ce qui nous offre à nouveau une excellente description des dissensions.

Monsieur Legrand, professeur de danse à l'Opéra, me téléphona pour m'annoncer qu'il avait assisté à la démonstration devant Hirsch-Fourestier, et pour me demander si je ne consentirais pas à élucider certains points restés obscurs dans son esprit. J'acceptai et une nouvelle démonstration eut lieu chez moi.

Monsieur Legrand posa des questions intéressantes. Tout à coup, il dit :

— Je voudrais bien voir l'exécution d'un « sissonne » !

J'écrivis, alors, une succession de ce « pas » avec les mouvements de bras qui me vinrent à l'esprit. Mes élèves ayant exécuté, Monsieur Legrand dit :

— Ah !... Ce n'est tout de même pas tout à fait ainsi que nous exécutons à l'Opéra...

Et il montra l'exécution de l'Opéra.

— Mais, intervint aussitôt l'exubérante Michelle Nadal, vous nous montrez ce qui est actuellement à la mode, à l'Opéra. Vous accompagnez le « pas sissonne » de gestes de bras qui vous sont chers, pour l'instant. Mais, pour Monsieur Conté, le « pas sissonne », comme toute autre « pas » d'ailleurs, s'accompagne des actions de bras..., et du buste, et de tête, les plus variées. Ceci, non pas au choix d'un goût passager et plus ou moins valable, mais selon les exigences de l'action scénique. Pour vous, l'esthétique n'est qu'une « mode ». Pour lui, l'esthétique dépend de l'action, varie avec elle, lui est subordonnée...

Michelle venait de donner dans ces deux dernières phrases, la clé du différend avec le milieu Danse. Comme Monsieur Legrand restait perplexe, paraissait ne pas suivre (et il n'y a rien là d'étonnant avec la formation qu'il avait reçue), je lui dis :

— Je vais inscrire ce que vous désirez et les élèves exécuteront. Puis j'inscrirai un certain nombre d'autres façons. Pas toutes ! Nous n'en finirions pas...

Quand cela fut fait, avec beaucoup de brio dans l'exécution, d'ailleurs, Monsieur Legrand dit :

— Oui ! Oui ! Je commence à comprendre... Ah ! Voyez-vous... C'est que nous n'avions jamais compris le problème de cette manière !...

Mais, fut-il convaincu ?

(Mémoires, tome 2, p. 674.)

CNRS

1957 : C'est le scientifique Jean Painlevé qui conseille à Conté de s'adresser au CNRS. Pierre Conté doit alors présenter son système à des experts et il est contraint d'apporter la preuve scientifique à celui qui est chargé du dossier, M. Souriau. En voici un résumé. Nous sommes le 21 avril.

C'est Germaine Prudhommeau, future historienne de la danse, qui intervient pour danser, et Jacqueline Cazalet, une des deux élèves les plus proches de Conté, avec Michelle Nadal, doit lire la partition de danse.

Mademoiselle Prudhommeau ne fut là que comme... démonstratrice. Monsieur Souriau l'amenait dans une autre salle, lui montrant le problème par lui posé ; puis la demoiselle exécutait devant moi, Jacqueline absente. J'inscrivais alors au tableau noir puis, Jacqueline appelée, exécutait. Certaines épreuves furent très difficiles surtout par leur complexité spatiale du côté des mains. Enfin, Monsieur Souriau se montra très satisfait et c'est à la suite de cet examen que le CNRS décida de subventionner l'ouvrage : *Technique générale et écriture*.

(*Mémoires*, tome 2, p. 960.)

Résilience

En avril 1957, pour tenter de mettre fin à de répétitives résurgences de la guerre au moindre bruit et au moindre éclat, et aux fantômes qui hantent ses nuits, Pierre Conté décide de revenir sur les lieux : la Marne. Tout étant encore miné, il lui faut une autorisation spéciale. La résilience n'existe pas encore, ni la prise en charge des traumatisés de guerre.

Ce n'est pas impunément qu'on revient dans ces lieux hallucinants quand on a commandé à des hommes pour marcher à la mort, qu'on a fait l'impossible pour remplir la mission et éviter qu'ils meurent. Pas une fois, au cours de ce pèlerinage de près de 30 km (à pied), dans cet immense cimetière à sous-sol d'explosifs, sur ce terrain où tout geste et tout cri seront sans efficacité, pas une fois, pas un instant, je n'ai senti la peur. Ni soupçonné qu'elle puisse m'atteindre. Je me sentais, au contraire, absolument euphorique ; je me sentais des ailes. Il faisait chaud, lourd... Je ne trouvais pas un instant pour enlever des vêtements ; quant à m'asseoir, si l'idée venait parfois, par raison, le moment d'exécuter ne venait jamais. Marcher ! Il fallait marcher ! Voir ! Sentir !...

(*Mémoires*, tome 2, p. 960.)

Traumatisme

Pierre Conté crée et dirige les revues *Le Guide chorégraphique* (1934-1935) et *Arts et Mouvement* (1935-1936), puis après-guerre des revues plus politiques, les *Cahiers politiques* (1950) auxquels succèdent *Le Flambeau* (1959-1961). C'est dans cette dernière revue qu'il raconte le seul film sur la guerre qu'il ait vu – et, qui ait valeur à ses yeux, lui qui en a vécu deux : *Quatre de l'infanterie*³.

Quoiqu'il soit impuissant à traduire : la violence des explosions, le ciel qui flambe sans cesse, la terre en perpétuelle vibration de cataclysme, les appels des blessés restés entre les lignes et que nul ne peut secourir, la vie au milieu des cadavres, les infernales puanteurs de la décomposition de ceux-ci et de la poudre allemande étrangement mêlées, l'isolement dans l'inferral tourbillonnement, la pauvre soupe qui n'arrivera pas, les jambes scellées dans la boue gelée, la mort qui frappe à votre droite et à votre gauche, les mains jamais lavées, l'arme boueuse et chahutée par la mitraille, cette arme dont on redoute le non fonctionnement quand surgira l'ennemi hagard et

3. Georg Wilhelm Pabst, 1930, *Westfront 1918* [Quatre de l'infanterie]. Long métrage. D'après le roman *Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918* [Quatre de l'infanterie] d'Ernst Johannsen.

violacé, fou de terreur lui-même, et d'autant plus impitoyable... On ne voit plus ce film si près de la vérité...

[...] Ce qui est hors de doute, c'est que tout homme ayant subi de telles épreuves a eu ses organes lésés, est revenu diminué même si, apparemment, il est indemne. Le médecin, dira-t-on, l'a jugé bien portant. Mais le médecin est-il capable de juger des atteintes cérébrales ? La réponse scientifique est : Non !

(*Le Flambeau*, n° 5, 1^{er} janvier 1960, p. 6.)

Conclusion

Résumons pour conclure.

Nous sommes donc en présence d'un homme qui fut un des nombreux Poilus d'il y a un siècle, sensible, doué d'une grande capacité d'analyse grâce à sa formation. C'est lui qui a créé notre association en juin 1945.

Pierre Conté est très curieux de tout, et il est d'une logique implacable. D'une culture riche et variée, d'un sens aiguisé de la critique, très franc (souvent trop pour ses contemporains), il met au point une écriture simple et logique de la danse, écriture qu'il se contente d'accrocher à celle de la musique.

Ce système offre la possibilité d'une diffusion dans le monde entier, permettant de lire, d'écrire, de parler et d'entendre la danse, comme l'est la musique. Il invente aussi un nouveau type de chef d'orchestre double, dirigeant autant la musique que la danse, ce qu'il a prouvé au Théâtre de Chaillot, le 19 mai 1949, où dansa Mme Denise Torné, dont voici un témoignage.

CHRISTIAN DUBAR – Avant de rencontrer Pierre Conté, vous aviez pris des cours de danse avec Émile Jaques-Dalcroze qui avait un studio à Paris ?

Denise Torné – Oui, j'ai fait un an chez Dalcroze avant d'aller voir Monsieur Conté. Il s'est trouvé que le procédé de l'écriture de la danse m'avait passionnée dès le début.

CD – Tout était-il écrit ?

DT – Oui, oui, tout était écrit.

CD – Vous aviez des partitions, que vous pouviez travailler à la maison ?

DT – Exactement, c'est cela, oui, avec toutes les indications.

CD – Le Chœur de Danse de Paris ?

DT – J'ai fait partie du Chœur de Danse de Paris pendant une douzaine d'années.

CD – Vous avez dansé à Bruxelles ?

DT – Au théâtre de la Monnaie à Bruxelles, c'est exact, au Palais de Chaillot à Paris.

CD – Quel était le problème soulevé par Conté :

DT – Il y avait un grand conflit entre Pierre Conté et l’Opéra de Paris. Tous les sujets qui dépendaient de l’Opéra ne voulaient pas entendre parler de l’écriture, pour la simple raison que cette écriture est en rapport direct avec la musique, et la plupart des danseurs ne dansaient pas en mesure, à l’époque.

CD – Pourriez-vous nous préciser ce que vous voulez dire par : « ne pas danser pas en mesure » ?

DT – Ah ! Eh bien, c’est assez simple : ils ne respectaient pas la mesure musicale, le tempo, ils étaient souvent à contre-mesure, à contretemps.

CD – Vous avez participé à la démonstration faite par Conté à l’Opéra de Paris ?

DT – Oui, bien sûr, on a fait une présentation dans un petit salon, au premier étage, et cette démonstration n’a rien donné de précis.

CD – Pierre Conté et Serge Lifar se connaissaient-ils ?

DT – Ils se connaissaient, bien sûr, mais ils ne s’appréciaient pas, voilà. Et Serge Lifar continuait à danser selon sa méthode.

CD – Quelques mots sur la personnalité de Pierre Conté ?

DT – C’était un personnage très intéressant, avec une personnalité bien marquée, et soutenant son système, vraiment, avec cœur et un débordement d’énergie. Et, tout de suite, on a compris, nous, les élèves, que ce système était très valable.

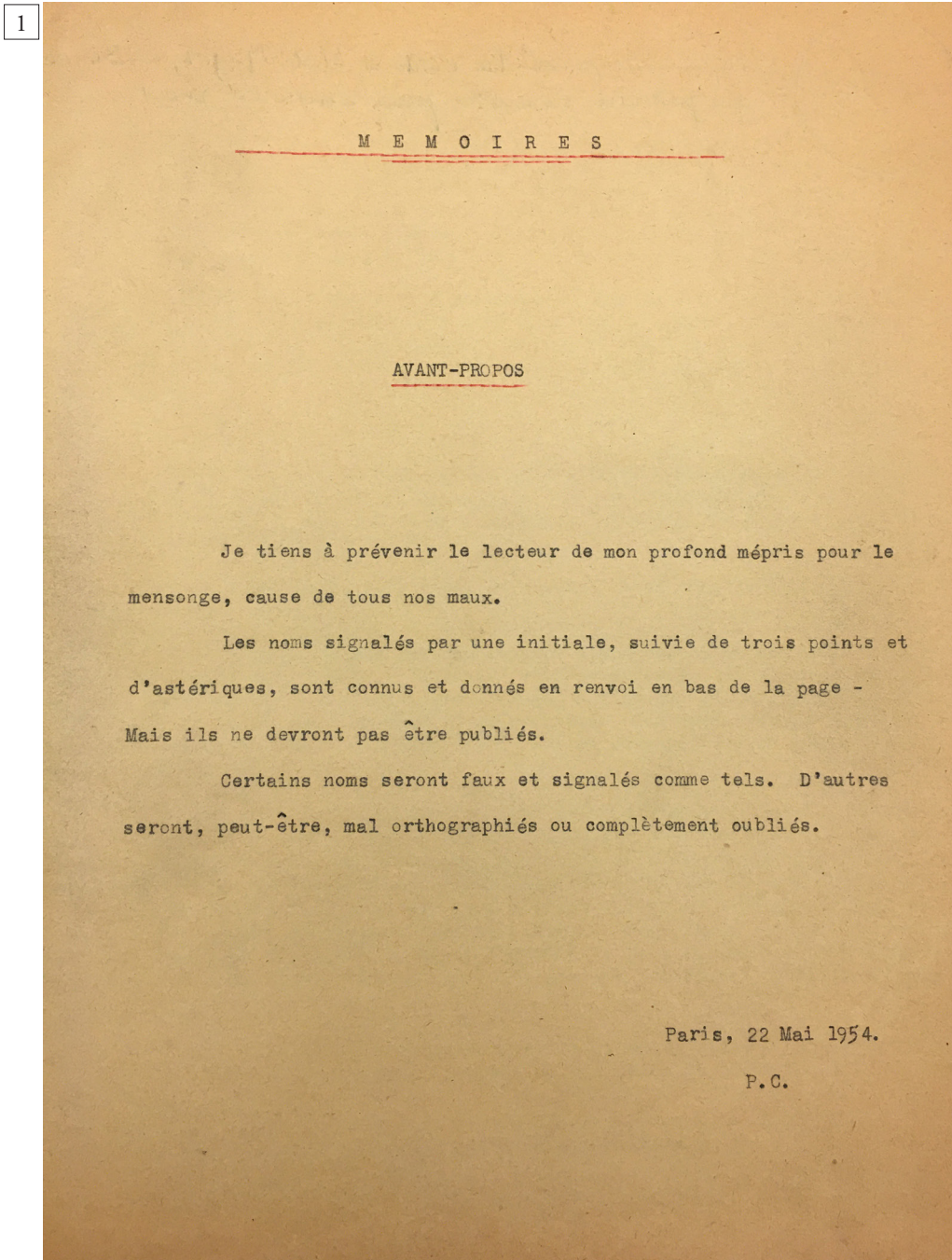
CD – Conté était-il d’un caractère difficile ?

DT – Non, il avait un caractère bien trempé, il était du Midi, de la région de Toulouse, et il ne se laissait pas impressionner, voilà.

(Transcription de l’entretien filmé entre Denise Torné et Christian Dubar, octobre 2020.)

À propos de ce musicien, danseur, compositeur, chorégraphe, donc praticien et théoricien, nous pourrions, ou nous devrions, nous poser la question de savoir... s’il est né un siècle trop tard, ou un siècle trop tôt ?

Cahier iconographique

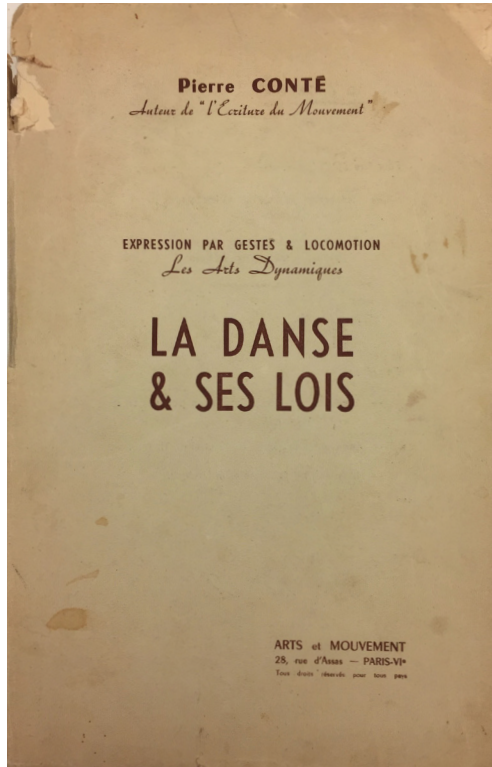


1. 1954. Avant-propos des *Mémoires* de Pierre Conté, texte non publié. Archives Michelle Nadal.

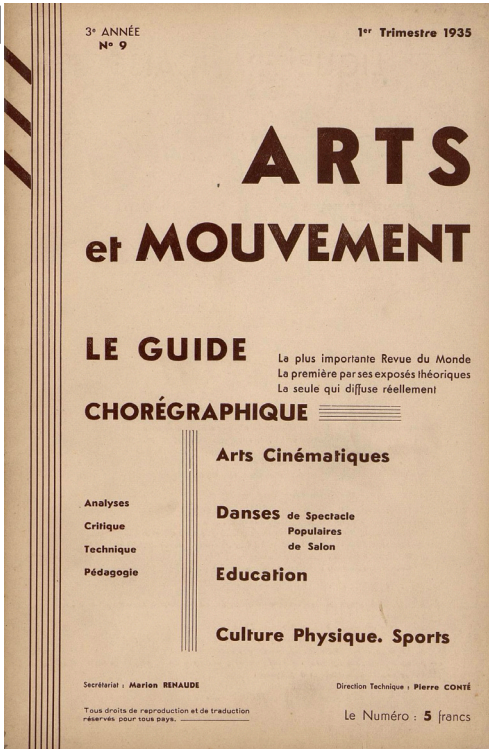
2



3



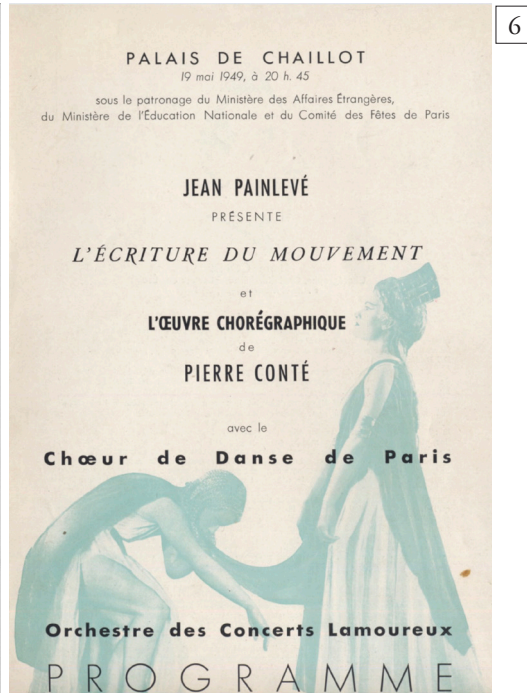
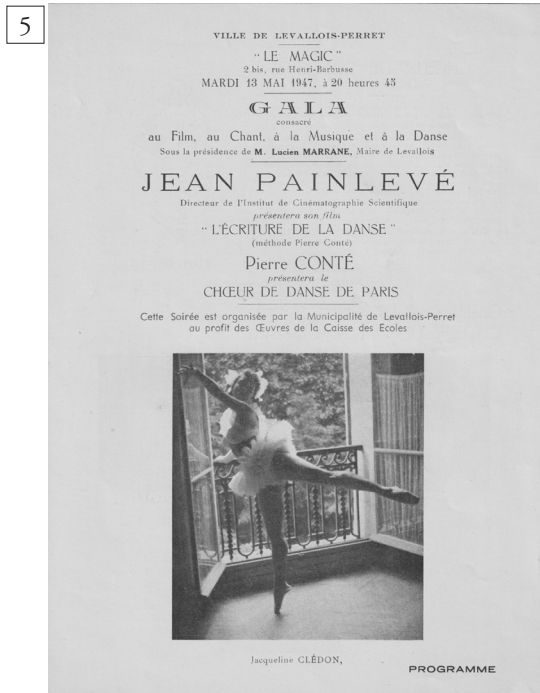
4



2. 1920. Pierre Conté. Archives Michelle Nadal.

3. 1931. *La Danse et ses lois*. Rédigé en 1931, l'ouvrage sera publié en 1952.

4. 1935. Revue trimestrielle *Arts et mouvement*, publiée de 1935 à 1936. Elle prend la suite de la revue *Le Guide chorégraphique*, publiée de 1933 à 1935. [Les deux revues sont accessibles en texte intégral dans la médiathèque numérique du Centre national de la danse.]



5. 1947. Présentation conjointe de Jean Painlevé et Pierre Conté à Levallois-Perret. Archives Michelle Nadal.
6. 1949. Manifestation au Palais de Chaillot. Archives Michelle Nadal, déposées au Centre national de la danse.
7. 1949. Jean Painlevé et Pierre Conté, lors de la soirée au Palais de Chaillot. Archives Michelle Nadal, déposées au Centre national de la danse.

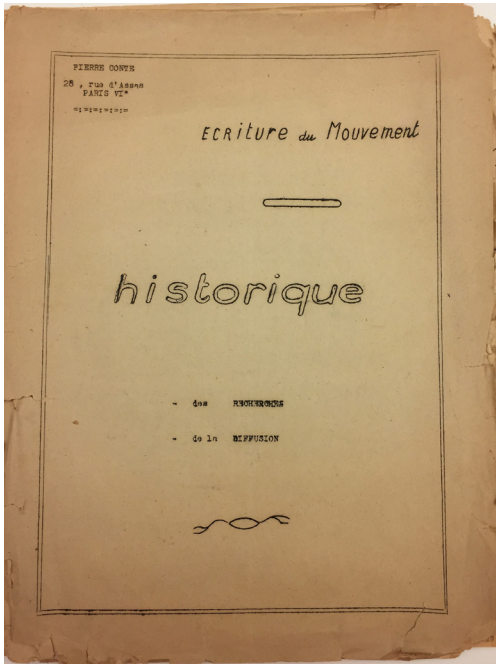
8



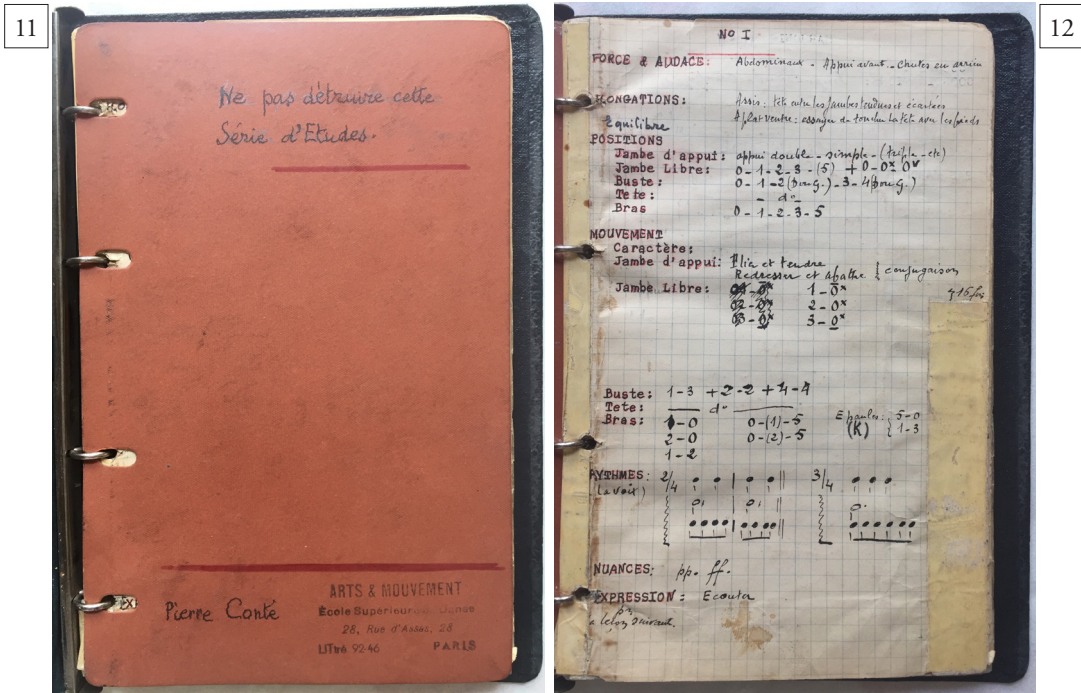
9



10



8. 1947. Partition de *Prélude, salut et danse*. Archives Michelle Nadal.
 9. 1952. De gauche à droite, Michelle Nadal, Pierre Conté et Jacqueline Cazalet, à Genève. Archives Michelle Nadal.
 10. s.d. 13 pages grand format dactylographiées, certaines numérotées, faisant probablement référence à deux écrits différents de Conté dont l'un, daté du 20 décembre 1956, est intitulé « Écriture de la danse, Historique des recherches et de la diffusion ». Document annoté par Michelle Nadal. Archives Michelle Nadal.



11 et 12. s.d. Classeur intitulé « Série d'études », numérotée de 1 à 14, faisant penser à une progression de cours. Trame dactylographiée, avec écriture manuscrite de Pierre Conté, sauf dernières pages de la main de Michelle Nadal. Archives Michelle Nadal

13. 1950. Revue *Cahiers politiques*, premier numéro publié en décembre 1950. Archives Michelle Nadal.

14. 1959. Revue *Le Flambeau*, qui prendra la suite des *Cahiers politiques*, publiée de 1959 à 1961.

